

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 01.06.2016. Бумага офсетная 70 г/м². Формат 60×84¹/₈. Ризография.
Усл. печ. л. 18,36. Уч.-изд. л. 22,14. Тираж 100 экз. Заказ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.112.2

**ОСМЫСЛЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫНУЖДЕННОЙ МИГРАЦИИ
В РОМАНЕ К. ХАЙНА «ЗАХВАТ ЗЕМЛИ»**

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

Исследуется своеобразие исторической прозы К. Хайна на примере романа «Захват земли» (Landnahme, 2004). Основной идейно-художественный конфликт – изображение вынужденной миграции как исторического, национального и межкультурного явления, рассматриваемого в контексте трех эпохальных событий немецкой истории после 1945 года. Осмысление положения беженцев в рамках оппозиции «свой» – «чужой» позволяет К. Хайну поднять сложные общечеловеческие вопросы, обнаруживая связи между прошлым и настоящим. Роман создан в реалистической манере. Повествовательная рама объединяет пять рассказов, обеспечивая эффект достоверности и имеет символическое значение. Повторяющиеся мотивы, образы и художественные приемы дают возможность писателю расширить пространство романа на композиционном и идейном уровне.

Ключевые слова: немецкая литература после 1945 года, история Германии, вынужденная миграция, оппозиция «свой» – «чужой», интеграция.

Введение. Как известно, все события, протекающие в политической и социально-экономической жизни общества, находят свое отражение в первую очередь в литературе. Двадцатый век стал для немецкой литературы веком ее интенсивной политизации. Судьбу Германии и немецкой словесности в прошедшем столетии определяли различные драматические события: Первая мировая война, годы фашистской диктатуры, раскол страны сначала на четыре оккупационные зоны, а затем на два государства – ФРГ и ГДР, социально-экономические падения и взлеты. В таких условиях писатели часто вовлекались в борьбу различных партий, групп, идеологий. Но даже если они пытались остаться в стороне от этой борьбы, жизнь насильственно втягивала их в свой круговорот.

Немецкая история знает события (например, Тридцатилетняя война, Французская буржуазная революция, мировые войны), которые обострили миграционные процессы и стали причиной создания многих произведений на эту тему. В их числе следует назвать «Разговоры немецких беженцев» И.В. Гёте и его драму «Герман и Доротея», повесть А. фон Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля», сатирическую поэму Г. Гейне «Германия. Зимняя сказка». Во времена национал-социализма проблемы мигрантов не просто получили освещение в творчестве целого ряда писателей¹, а стали определять лицо немецкой литературы, где в этот период выделилась так называемая литература в изгнании (*Exilliteratur*) и литература «внутренней эмиграции» (*Literatur der inneren Emigration*). После окончания Второй мировой войны тема миграции не утратила своей актуальности. Свое отношение к этому вопросу в разное время выразили лауреаты Нобелевской премии Г. Грасс («Траектория краба», 2002), Г. Мюллер («Качели дыхания», 2009), Э. Елинек («Подопечные», 2013). О жизни эмигрантов писали немецкие авторы, которые сами покинули родную страну: В. Бауэр («Чужой в Торонто», 1963), В.Г. Зебальд («Эмигранты», 1992).

Послевоенное разделение Германии обусловило появление в немецкой литературе нового типа героя – человека, который в процессе поиска своего собственного «Я» оказывается на границе двух миров, «между двумя государствами»². Вокруг этой темы вращаются события в романе А. Андерша «Занзибар, или Последняя причина» (1957), представляющего литературу ФРГ. Проблема расколотого сознания раскрывается и в прозе писателей ГДР – У. Йонзона («Догадки о Якобе», 1959; «Две точки зрения», 1965), К. Вольф («Расколотое небо», 1963). Миграция как политическое и социальное явление раскрывается также в поэзии В. Бирмана, драматургии Х. Мюллера («Переселенка, или Крестьянская жизнь», 1961) и Ф. Брауна («Транзит Европа», 1988). К числу тех, кто так или иначе затрагивал тему судьбы мигрантов в своих произведениях, относится и Кристоф Хайн (*Christoph Hein*, р. 1944), писатель, чья литературная карьера началась в ГДР и продолжается в объединенной Германии.

¹ В этой связи можно выделить К. Манна («Вулкан», 1939), Л. Фейхтвангера («Изгнание», 1939), Б. Брехта («Разговоры беженцев», 1941), А. Зегерс («Транзит», 1941–1947).

² В своей статье В. Шмитц пишет об опыте изгнанничества, нашедшем место в немецкой истории после 1945 г. и отразившегося в литературе Германии, прежде всего, в литературе ГДР. Этот феномен он называет «литературой "между двумя государствами"» (*Literatur "zwischen den Staaten"*) [1].

Основная часть. К. Хайн – это человек, который принадлежит своему времени и активно переживает его в себе. Он сосредоточенно следит за развитием страны, за что вполне обоснованно обретает славу писателя-хроникера. Хайн внимательно изучает документальные факты, но вместе с тем писатель оставляет за собой право выражать свою личную позицию по отношению к происходящему. Он пишет: «Я – хроникер, без сомнения, очень субъективный, несомненно, со своим собственным мировоззрением, но, по сути дела, я сообщаю только кое-что о себе, о моем отношении к миру, даю очень субъективный отчет» [2, S. 18]. Будучи писателем-хроникером, затрагивающим наиболее болезненные социальные вопросы, Хайн придает особое значение историческим событиям, определяющим лицо современного ему общества. В эссе «Время, которое не может пройти, или дилемма хроникера» (*Die Zeit, die nicht vergehen kann oder Das Dilemma des Chronisten*) он отмечает: «История – это неизменяемая, надежная и уже фактически гарантированная часть нашего настоящего, но именно ввиду этой неизменности, ввиду невозможности любого последующего исправления – самая тревожная и пугающая часть нашего настоящего. <...> Мы должны жить с прошлым, оно принадлежит к нашей жизни, к нашему настоящему, а также к нашему будущему. На то, что это не пустая максима, не бесполезный заезженный куплет, нам указывает настоящее» [3, S. 15]. Возможно, по этой причине Хайн так скрупулезно рассматривает и анализирует каждую историческую деталь в своих произведениях, используя не только исторические факты, но и факты собственной биографии. Свою задачу он видит в том, чтобы будоражить память людей, не дать забыть ошибки прошлого, потому что «в споре друг с другом находятся гордость и память, а не какие-либо исторические школы» [3, S. 17].

Говоря о творческой манере Хайна, Д. Гвост отмечает, что тот «относится к категории тех немецкоязычных писателей, которых принято называть неудобными, потому что они не довольствуются лишь снабжением читателя литературными текстами, а скорее рассматривают себя как нравственную инстанцию или как сейсмограф общества» [4, S. 13]. Действительно, в своих произведениях Хайн говорит, например, о подавлении свобод и сращении органов управления со спецслужбами («Смерть Хорна», «Акомпаниатор»), о жизни «осси»³ и «весси»⁴ в новой немецкой реальности («Вилленброк»), о терроризме («Сад в его раннем детстве»), о вопросах образования в современной Германии («Наследие Вайскерна»). Непредвзятый взгляд ангажированного писателя позволяет Хайну выявлять, а иногда и предвидеть наиболее злободневные социально-политические темы. Еще в 2004 г. автор обратился в своем творчестве к осмыслению проблемы вынужденной миграции в ретроспективе исторических событий. Этот вопрос, ставший на сегодняшний день наиболее острым и животрепещущим для немецкого общества и Европы в целом, Хайн поднял в романе «Захват земли» (*Landnahme*). В интервью журналу «Шпигель» автор рассуждает об основной художественной идее произведения и его главном герое: «Ребенком-беженцем он прибывает в ту Германию, где ни у кого нет недостатка и где отвергают таких людей, как он, – людей, у которых нет вообще ничего. Сегодня, через 50 лет после войны, эта ситуация несколько не изменилась: несмотря на то, что все мы намного богаче, чем в 1945 году, мы отвергаем приезжающих людей» [5].

В своем романе автор на примере трех поколений семьи немецких переселенцев затрагивает проблему миграции в разных ее аспектах. Это, во-первых, миграция этнических немцев из Силезии и Померании, которая произошла вследствие передачи данных территорий Польше после окончания Второй мировой войны. Поиски новой родины, мучительные попытки закрепиться в новой реальности и заработать кусок хлеба олицетворяет собой отец семейства, который после возвращения из русского плена должен перебраться из Бреслау в провинциальный саксонский городок Бад Гульденберг (*Bad Guldenberg*). Вынужденная миграция заставляет его сына Бернхарда Хабера⁵ (*Bernhard Habber*) с раннего возраста познать враждебность местного населения, ощутить свою инаковость и всю жизнь отстаивать право называться «своим». Сын мигранта, он обретает место под солнцем благодаря деньгам, которые сколотил, занимаясь нелегальным перевозом людей в Западный Берлин. Бегство населения из Восточной Германии в ФРГ послужило причиной второй крупной миграционной волны в немецкой послевоенной истории. И, наконец, в романе затрагивается вопрос миграции в современной Германии, которая в силу динамичного экономического развития стала привлекательной страной для иностранных граждан. Эта линия лишь намечена в произведении и связана с Паулем, сыном Бернхарда Хабера.

Все изложенные события Хайн обрамляет повествовательной рамой: роман открывается и закрывается описанием карнавала с его праздничными шествиями, переодеваниями, суетой, шумом и весельем. Благодаря раме писателю удастся привлечь внимание читателя, заинтриговать его, ведь атмосфера

³ Осси (нем. Ossi, от нем. Ost – восток) – термин, употреблявшийся для обозначения жителей Восточного Берлина и ГДР в целом. Понятие не ушло из обиходной речи и после объединения Германии, имеет, как правило, негативную окраску и отражает устойчивые стереотипы «западников» в отношении «восточников».

⁴ Весси (нем. Wessi, от нем. Westen – запад) – термин, использовавшийся до объединения Германии для обозначения жителей Западного Берлина. В настоящее время понятие «весси» закрепилось для общего обозначения жителей земель, входивших ранее в состав ФРГ.

⁵ Имя главного героя, как и название романа, имеет символический характер. Заглавие восходит к глаголу «nehmen» (брать), а фамилия – к существительному «Habe» (имущество, собственность) либо глаголу «haben» (иметь).

праздника и озорства, царящая во время карнавала, выглядит как диссонанс на фоне истории о нелегкой жизни мигрантов. Другой функцией, которую выполняет рама в повествовании⁶, является стремление Хайна убедить читателя в достоверности рассказанного. Показывая процессии ряженных, выход короля дураков к толпе на городской площади, писатель дает возможность оказаться в ситуации, в которую ежегодно окунается Германия на исходе зимы и которая хорошо знакома с детства каждому немцу. На типичность происходящего указывает и место действия. Это вымышленный городок Гульденберг, жизнь которого Хайн впервые ярко описал еще в романе «Смерть Хорна» (*Horns Ende*, 1985) [8].

Говоря о сущности карнавала как праздника в феодальную эпоху, М.М. Бахтин отмечает: «... на карнавале все считались равными. Здесь – на карнавальном пространстве – господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми, разделенными в обычной <...> жизни непреодолимыми барьерами сословного, имущественного, служебного, семейного и возрастного положения» [9, с. 15]. Все сказанное в полной мере относится и к современным карнавалам. Таким образом, время действия в повествовательной раме романа «Захват земли» приобретает символическое значение. Карнавал выступает символом отмены социальных условностей и иерархичности, отказа от разделения общества на «своих» и «чужих», пусть даже и на короткое время.

Основу повествования образует история Бернхарда Хабера, которая представлена глазами пяти рассказчиков. Следует отметить, что такой же художественный прием Хайн использовал и в упомянутом ранее романе «Смерть Хорна». Говоря об особенностях повествовательной техники в «Смерти Хорна», И.В. Гладков пишет, что роман являет собой «сложное калейдоскопическое переплетение не связанных линейно фрагментов – воспоминаний пяти рассказчиков с различным жизненным опытом, различным мышлением» [10, с. 81]. От лица главного героя повествование не ведется. В «Захвате земли» Хайн остается верен избранному принципу. Последовательно сменяя друг друга, рассказчиками в романе становятся Томас Николас (одноклассник Бернхарда, который вспоминает о появлении странного новичка в школе и о попытках Хаберов начать новую жизнь в Гульденберге), Марион Демутц (соседка Бернхарда по парте и его первая юношеская любовь), Петер Коллер (одноклассник Бернхарда, вместе с которым главный герой вступает в конфликт с законом), Катарина Холленбах (случайная любовница Бернхарда, ставшая позднее его свояченицей) и Зигурд Китцеров (владелец лесопильного завода и друг Хабера).

Возникает закономерный вопрос: почему Хайн выбирает вновь местом действия Гульденберг и возвращается к использованной ранее повествовательной технике? Причин тому может быть несколько. Во-первых, временем и местом действия в обоих романах становится ГДР как историческая эпоха и как государство с определенным политическим курсом. Во-вторых, сходство прослеживается и в главных героях. У. Мэрц справедливо отмечает, что «в творчестве Кристофа Хайна есть изначально мотив, к которому он возвращается снова и снова: незабытая обида, мотив травмы» [11]. Действительно, этот мотив присутствует в «Акомпаниаторе», «Чужом друге», «Вилленброке», в романах «Сад в его раннем детстве» и «Госпожа Паула Труссо». В «Смерти Хорна» и «Захвате земли» мотив психологической травмы реализуется на примере ярких индивидуалистов, которые остро ощущают свое одиночество, несут на себе груз прошлого и воспринимаются местными жителями как чужаки. Бернхард Хабер, например, на протяжении всего повествования остается крайне неразговорчивым человеком, который редко высказывает свое мнение о других и еще реже говорит о самом себе. Его ответы в беседах с учителями, одноклассниками и другими знакомыми редуцируются до фраз «да», «нет», «не знаю», «возможно», «не хочу», «хмммм». Таким образом, представляется вполне естественным, что труд рассказать его историю возлагается автором на людей, вступающих с ним в контакт. Помимо этого, появление нового персонажа-рассказчика знаменует собой новый этап в жизни Хабера и обусловлено стремлением Хайна раскрыть образ главного героя в динамике и с наибольшей полнотой.

Эти сходства, однако, не означают, что писатель «перепевает» старые темы на новый лад. Если в «Смерти Хорна» осмысливается ГДР-вское прошлое и настоящее, то в «Захвате земли» в фокус внимания попадает гораздо более длительный отрезок времени, который охватывает свыше 50 лет и включает все эпохальные изменения в немецкой истории второй половины XX столетия. Зигзаги судьбы заставляют Бернхарда Хабера пережить крайнюю бедность и достичь благосостояния, познать враждебность окружающих и пройти тернистый путь к признанию, родиться во времена национал-социализма, вырасти в ГДР и стать уважаемым гражданином в объединенной Германии. Таким образом, Хайн наряду с Т. Бруссигом, Г. Грассом, М. Марон и другими писателями внес вклад в создание новой разновидности немецкого романа, в основе которого лежит тема восстановления единства страны (*Wenderoman*).

Томас Николас, которому выпадает право быть первым рассказчиком⁷, освещает вопрос принудительной депортации немцев в 1945–1950 годах. «Гигантским переселением народов с востока на запад»

⁶ Подробнее о функциях повествовательной рамы см., например, работы Б.А. Успенского [6], В.В. Меняйло и Н.А. Туляковой [7].

⁷ Томас, сын аптекаря, является одним из рассказчиков и в романе «Смерть Хорна».

[12, S. 244] назвал этот процесс К. Хаббе⁸. Следует отметить, что значительная часть беженцев стремилась осесть в Восточной Германии. В статье «Государственный враг "переселенец"» М. Шварцц описывает реакцию министра внутренних дел земли Саксония Курта Фишера, который сравнил миллионные потоки мигрантов с «полчищами саранчи», атакующими свою малую часть Германии, буквально «наводняющими» ее [13, S. 224]. Прибытие все новых и новых беженцев вселяло опасения и у властей, и у местных жителей, потому что те «были дополнительными конкурентами в приобретении дефицитных товаров, кроме того, они со своими постоянными требованиями, казалось, покушались на имущество местных жителей, уцелевшее во время войны» [13, S. 225]. Мучительный процесс интеграции переселенцев Хайн показывает на примере одной конкретной семьи. В романе говорится, что проблемы в отношениях возникают с самого начала, ведь прибытие мигрантов не просто нарушало привычный уклад жизни, а заставляло уплотняться в квартирах и домах, повышало безработицу и ставило под угрозу и без того зыбкое благополучие местного населения.

В мирное время отец Бернхарда был столяром, но на войне он лишился руки и, приехав в Гульденберг, долго не мог найти из-за инвалидности работу. Однако главная причина невезений Хабера заключалась в другом: «его ампутированная рука напоминала всем жителям о поражении и унижительном подчинении одержавшим победу союзникам»⁹ [14, S. 24], он был чужаком, которого сюда никто не звал.

Мигранты именовались в Гульденберге «изгнанниками» (*Vertriebene*), «чужаками» (*Fremde*), «непрошенными гостями» (*ungebetene Gäste*), «пшеками» (*Polacken*), «вторыми русскими» (*die anderen Russen*), которые «не лучше цыган» (*nicht besser als die Zigeuner*) и не могут «считаться настоящими немцами» (*galten nicht als richtige Deutsche*) [14, S. 35–37]. Отрицательное отношение к переселенцам отражается не только в словах, но и в поступках гульденбержцев. Так, кто-то учинил пожар в старом амбаре, где Хабер в попытке встать на ноги с большим трудом открыл столярную мастерскую. Сначала он убеждает пожарных тушить как можно скорее пламя, затем ругает их за бездействие, а в разговоре с прибывшими на место происшествия полицейскими обвиняет в поджоге всех жителей: «Возьмите на заметку весь город. Если вы хотите найти виновника, запишите Гульденберг» [14, S. 44]. Сами горожане равнодушно взирают на постигшее Хабера несчастье: одни тайно злорадствуют, для других это просто свежая тема для обсуждения. Отношение Гульденберга лучше всего выражено в словах аптекаря, отца Томаса Николаса: «Этот Хабер потерял сейчас все во второй раз. Город не хочет принять его, тут уж ничего не поделаешь» [14, S. 48]. Дальнейшее разбирательство подтвердило версию о поджоге, но преступник так и не был найден.

Думается, Хайн не случайно избирает для Хаберов профессию столяра, ведь при всей точности, лаконичности, порой даже сухости повествовательной манеры, особенно когда речь идет о специфических вопросах¹⁰, писатель всегда тяготеет к символическим обобщениям. В романе отец, а затем и сын постоянно имеют дело с деревом, за Бернхардом даже закрепляется кличка «древесный червь» (*Holzworm*). Более того, судьбу старшего и младшего Хабера можно обобщенно представить посредством пословиц: «Старое дерево не пересаживай» (*Einen alten Baum soll man nicht verpflanzen*), «Дерево выпрямляют, когда оно молодое» (*Den Baum muss man biegen, weil er jung ist*). Отец Бернхарда «почти магическим образом притягивал к себе несчастья» [14, S. 365] и за десятилетия жизни в Гульденберге так и не стал его составной частью. Удушение (как показало следствие, насильственное) и последний приют на кладбище среди могил самоубийц были печальным итогом попыток обрести утраченную родину. Там же через два года похоронили и мать, ведь «она была переселенкой, в случае с ними это не имело никакого значения» [14, S. 326]. Рассуждая об участии родителей, Бернхард вспоминает о строительстве зданий на земле, политой кровью невинных, и говорит: «Возможно, сперва понадобилась кровь моего отца, моего невинного отца, чтобы я стал здесь своим, чтобы меня признали» [14, S. 367].

В ходе повествования психологический портрет Бернхарда обрастает новыми деталями и получает рельефность. Томас Николас характеризует его как нелюдима, отсекающего всякие попытки начать общение, и гордого человека, умеющего постоять за себя благодаря крепкому телосложению. В учебе Бернхард проявляет себя тугодумом, который был не в состоянии выучить что-нибудь наизусть, но за соблюдение дисциплины каждый раз из жалости переводился в другой класс. Учителя считали, что знания парню в жизни не понадобятся, так как он будет заниматься лишь грубой физической работой.

В рассказе Марион Демутц Бернхард тоже предстает отстающим учеником, но его характер дополняется такими качествами как постоянство и верность. Свою любовь он дарит единицам, но любит искренне и глубоко. В период дружбы с Марион проявляется мстительность Бернхарда, которая маски-

⁸ По данным К. Хаббе, вплоть до 1970 г. ФРГ приняла около 10 миллионов восточных переселенцев. На территории ГДР разместилось около 4,5 миллионов депортированных немцев [12, S. 246].

⁹ Здесь и далее перевод цитат из романа «Захват земли» мой. – Т.Г.

¹⁰ Строительство моста в «Захвате земли», торговля подержанными автомобилями в «Вилленброке» или расследование обстоятельств гибели в романе «Сад в его раннем детстве» описываются Хайном подробно, точно и тщательно, так что стиль его уподобляется инструкции по применению.

руется интересом к политике и желанием принять участие в коллективизации. На самом деле политика является для парня предлогом поквитаться с гульденбержцами за давние обиды. Он мстит таким образом всем, кто мог быть причастен к поджогу столярной мастерской и убийству его любимого пса.

Из рассказа Петера Коллера выясняется, что в отличие от своего отца Бернхард готов пойти для собственного блага на нарушение закона. Сначала группа подростков крадет вещи из автомобиля, а через некоторое время Бернхард и Петер совершают дерзкий налет на имущество строителей моста через реку Мульде. В воспоминаниях Коллера автор также отражает один из самых драматических периодов в истории послевоенной Германии – возведение Берлинской стены и связанное с этим нелегальное передвижение через границу. Занимаясь тайной перевозкой людей за деньги из ГДР в Западную Германию, главный герой преследует одну цель – во что бы то ни стало покончить с бедностью. Хайн не столько обвиняет его в меркантильности, сколько дает понять, что в существующих условиях Хабер не может осуществить свою мечту, продолжая дело отца и полагаясь только на честный труд. В глазах местного населения он является захватчиком их земли, которому нужно во что бы то ни было помешать, а потому Бернхард должен рискнуть, действовать расчетливо и без сантиментов.

Сколотив начальный капитал, Хабер возвращается в Гульденберг и начинает повторное покорение города. В процессе интеграции значительное место теперь отводится женщинам. По мнению Катарины Холленбах и ее сестры Рики, Бернхард обладал совершенно особой энергетикой: «Он источал аромат силы и решительности. Так, по всей вероятности, пахнет вулкан перед извержением» [14, S. 284]. Хабер точно знал, чего хочет и как достичь желаемого. Помешать главному герою могла лишь одна слабость, которой он поддался, – Бабси, заворожившая Гульденберг, словно праздничный фейерверк.

В романе есть два эпизода, которым придается особое значение. Первым из них является строительство моста, который был взорван перед приходом американских войск, затем кое-как восстановлен русскими солдатами, но который не выдержал ледяных заторов в конце зимы. Обновление моста символизирует собой преодоление границ, образовавшихся в ходе войны. Второй эпизод связан с полетом Бернхарда и Бабси на воздушном шаре. Это другое – вертикальное – преодоление заданных человеку пределов. Именно в сцене полета определяется истинная натура его участников: девушка упивается парением на высоте, молодой человек весь деревенеет. Его неспособность действовать дает основание Манолову, управлявшему воздушным шаром, высказать в разговоре с Бабси нелюбопытное суждение о Бернхарде: «Воздух не его стихия, девочка. Сущность мужчины проявляется лишь в воздухе, в горах или на войне. С тобой я поднимаюсь еще раз вверх, малышка, но к тому времени обзаведись настоящим парнем» [14, S. 312]. Данный эпизод показывает, что счастье главного героя является очень приземленным, он не стремится ввысь, а наоборот хочет прочно укорениться. Этим желанием продиктован выбор спутницы жизни, которая не принадлежала к вынужденным переселенцам, но зато происходила из бедной сельской семьи. Бернхард женится, строит солидный дом, обзаводится детьми и получает «мещанское счастье, о котором мечтал» [14, S. 322].

Остается лишь последний шаг – войти в круг влиятельных граждан Гульденберга и одержать таким образом окончательную победу над городом. Об этом периоде жизни главного героя рассказывает Зигурд Китцерофф. Именно он почувствовал в простом парне хладнокровие, «силу и умение добиваться своего» [14, S. 329] и убедил членов кегельного клуба, своеобразного центра по определению негласной политики в Гульденберге, принять в свой состав Хабера. Действия главного героя увенчались успехом и заставили всех признать, что «он влился в среду, что он гульденбержец [14, S. 340].

По иронии судьбы собственный сын Бернхарда избил выходцев из Фиджи только за то, что те пришли на карнавал. Он заявляет отцу: «Карнавал – немецкий праздник. Что им здесь искать? Кто их звал? Не я» [14, S. 379]. Хайн показывает, что выросший в Гульденберге Пауль свободен от кризиса идентичности, ведь прошлое отца и деда стало достоянием истории, никто не вешает на него ярлык непрошеного гостя, а он, как истинный гульденбержец, лишен толерантности к мигрантам и открыто высказывает им свою неприязнь.

Таким образом, автор романа «Захват земли» стремится обозначить актуальную для своей страны тему и продемонстрировать, что большая история запечатлевается в малых судьбах, что через малые судьбы она и познается. В произведении обозначены трудности, с которыми сталкивается современное немецкое общество по отношению к мигрантам, раскалываясь на три категории граждан: соперничающие мигрантам, выступающие против них и занимающие нейтральную позицию. Хайн показывает, что проблема миграции пронизывает насквозь исторический процесс в Германии, оказывая влияние и на немецкий менталитет. Видимо, это обстоятельство и побудило Ё. Магенау, обозревателя влиятельной газеты «die tageszeitung», назвать «Захват земли» «романом о Германии», причем романом с большой буквы (*der große Deutschlandroman*) [15].

Выводы. «Захват земли» К. Хайна является романом, где на примере одной семьи прослеживается проблема вынужденной миграции в контексте трех эпох: после окончания Второй мировой войны, в период существования ГДР и ФРГ, в современной Германии после ее воссоединения. Судьба Бернхарда Хабера представлена пятью рассказчиками, что позволяет писателю во всей полноте передать характер главного героя, создать в повествовании сложную психологическую канву, осмыслить положение переселенцев с позиций разного жизненного опыта и мышления, вовлечь частный случай в колесо большой

истории. Поднимая злободневные для Германии вопросы, К. Хайн остается верен своему литературному амплу – ангажированный писатель, «сейсмограф» общества.

Основной художественный конфликт романа разворачивается в рамках оппозиции «свой» – «чужой» и связан с миграцией как историческим, национальным и межкультурным явлением. В произведении показано, что мигранты отгесняются в новой социальной среде на периферию, их интеграция является сложным процессом, сопровождается кризисом идентичности и происходит на протяжении нескольких поколений.

Роман создан в реалистической манере письма, которой присущи языковая точность, лаконичность, внимание к деталям. В композиции произведения весомая роль отводится повествовательной раме, которая привлекает внимание читателя, обеспечивает эффект достоверности и имеет символическое значение. Благодаря литературному монтажу, присутствию топонимики, мотивов и персонажей из своего более раннего романа «Смерть Хорна» К. Хайн включает «Захват земли» в надтекстовый диалог на композиционном и идейном уровне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Schmitz, W. Literatur "zwischen den Staaten". Deutsch-deutsche Exilerfahrung nach 1945 / W. Schmitz // Deutsch-deutsches Literaturexil. Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der DDR in der Bundesrepublik ; hrsg. von W. Schmitz, J. Bernig. – Dresden, 2009. – S. 15–106.
2. Hein, C. Chronist ohne Botschaft / C. Hein. – Berlin; Weimar : Aufbau-Verlag, 1992. – 315 S.
3. Hein, C. Die Zeit, die nicht vergehen kann oder Das Dilemma des Chronisten. Gedanken zum Historikerstreit anlässlich zweier deutscher vierzigster Jahrestage / C. Hein // Hein, C. Die Mauern von Jerichow: Essais und Reden / C. Hein. – Berlin : Aufbau Taschenbuch Verlag, 1996. – S. 9–40.
4. Gwosc, D. „...unstrittig ist die Schädlichkeit der Literatur und des Lesens“ Der Publizist und der Redner Christoph Hein / D. Gwosc // German monitor: Christoph Hein in perspektive. – Amsterdam – Atlanta : Rodopi, 2000. – S. 7–20.
5. Hein, C. Interview „Es wird eine Armut geben, die Empörung auslöst“ am 09.04.2004 [Электронный ресурс] / C. Hein // Spiegel Online Kultur. – 2011. – Режим доступа: www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,294606,00.html. – Дата доступа: 23.03.2011.
6. Успенский, Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 348 с.
7. Меняйло, В.В. Функции повествовательной рамы в цикле Legends of the Province Натаниэля Готорна / В.В. Меняйло, Н.А. Тулякова // Homo Loquens: актуальные вопросы лингвистики и методики преподавания иностранных языков : сб. науч. статей / науч. ред. И.Ю. Щемелева. – СПб., 2014. – Вып. 6. – С. 165–176.
8. Хайн, К. Смерть Хорна / К. Хайн ; пер. с нем. Б. Хлебникова. – М. : Известия, 1989. – 224 с.
9. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
10. Гладков, И.В. Проза Кристофа Хайна в контексте немецкой литературы последней четверти XX века / И.В. Гладков. – М. – Новополюк, 2002. – 144 с.
11. März, U. Ein prächtiger Außenseiter [Электронный ресурс] / U. März // ZEIT ONLINE. – 2004. – Режим доступа: <http://www.zeit.de/2004/06/L-Hein>. – Дата доступа: 29.05.2016.
12. Habbe, C. Der zweite lange Marsch / C. Habbe // Die Flucht. Über die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten ; hrsg. von S. Aust, S. Burgdorff. – Bonn, 2005. – S. 244–255.
13. Schwartz, M. Staatsfeind „Umsiedler“ / M. Schwartz // Die Flucht. Über die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten ; hrsg. von S. Aust, S. Burgdorff. – Bonn, 2005. – S. 224–234.
14. Hein, C. Landnahme/ C. Hein. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2004. – 383 S.
15. Magenau, J. Die mentale Hauptstadt der DDR [Электронный ресурс] / J. Magenau // taz.die tageszeitung. – 2004. – Режим доступа: <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2004/01/24/a0176>. – Дата доступа: 28.05.2016.

Поступила 20.07.2016

UNDERSTANDING OF FORCED MIGRATION IN THE SETTLEMENT OF C. HEIN

T. HARDZIAYONAK, K. KUZNECHYK

Fictional peculiarity of C. Hein's historical prose on the example of the novel 'Settlement' (Landnahme) is studied. The main fictional conflict is connected with the problem of forced migration (as a historical, national and cross cultural phenomenon) which is analysed in the context of three crucial events in German history after 1945. Comprehension of the refugees' state in connection with the opposition of 'friend' and 'foe' enables C. Hein to raise complicated human questions, to find some connections between the past and the present. The novel is created in the realistic manner. The narrative structure combines five short stories. It provides the effect of credibility and has a symbolic meaning. Recurrent motifs, images and literary principles allow the writer to widen novel fictional space on the narrative and notional levels.

Keywords: German literature after 1945, history of Germany, forced migration, opposition «own» – «strange», integration.

УДК 821.112.2

**ОБРАЗ Й.З. ОППЕНГЕЙМЕРА
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ НОВЕЛЛЫ В. ГАУФА «ЕВРЕЙ ЗЮСС»****Л.И. СЕМЧЁНОК***(Полоцкий государственный университет)**tatnikita@gmail.com*

Проведен анализ художественной трактовки образа Й.З. Оппенгеймера в новелле немецкого романтика В. Гауфа, известного русскоязычному читателю преимущественно в роли сочинителя сказок. Образ еврея Зюсса рассмотрен во взаимосвязи с объективно-историческим содержанием эпохи XVIII в. и влиянием романтической традиции на толкование данного образа у В. Гауфа. В новелле «Еврей Зюсс» находят воплощение распространенные стереотипные представления о еврейском народе, имевшие хождение в Германии XVIII–XIX веков. Они отражают сформированный в сознании коренного большинства образ жадного до денег, хитрого, изворотливого, беспринципного представителя еврейского народа, выделяющегося из толпы своим внешним видом и манерой поведения. Трагическая судьба вюртембергского министра финансов и несчастная любовь актуария Густава Ланбека не сводятся у Гауфа к року, а неразрывным образом связаны с идеей свободного выбора героев. Для раскрытия этой идеи автор использует целый комплекс художественных средств – страшные предзнаменования, мотив игры, мотив переодевания героев, символику моста.

Ключевые слова: *новелла, романтизм, художественный образ, судьба, мотив игры, символ.*

Введение. Йозеф Зюсс Оппенгеймер (Joseph Süß Oppenheimer, 1698–1738), больше известный как «еврей Зюсс», – личность историческая и, в то же время, легендарная. Зюсс прославился своим стремительным карьерным ростом, огромным влиянием, которое он оказывал на государственную политику герцогства Вюртембергского, и страшной публичной казнью на одной из площадей Штутгарта. Незаурядные способности молодого Оппенгеймера позволили ему стать «придворным евреем» [1, с. 106] нескольких немецких князей: курфюрста Пфальца Карла III Филиппа (1661–1742), ландграфа Эрнста Людвига Дармштадского (1667–1739) и, наконец, наследника вюртембергского престола принца Карла-Александра (Karl Alexander I Württemberg, 1684–1737).

Расцвет карьеры Зюсса совпал с эпохой раннего Просвещения, что во многом предопределило как головокружительный взлет ассимилировавшегося еврея, так и его трагическую гибель. Абсолютистские княжеские государства, пережившие в XVII веке эпоху своего расцвета, вступали во времена Зюсса в стадию развития капиталистических отношений и потому были особенно заинтересованы в так называемых «придворных факторах»¹ [2, с. 71], евреях, обладающих капиталом. Государственные правители приглашали богатых евреев в свои владения для развития внутренней и внешней торговли. По словам Вернера Зомбарта, немецкого экономиста, социолога и философа культуры, «в XVII–XVIII вв. едва ли существовало какое-либо немецкое государство, не располагавшее одним или несколькими придворными евреями, от финансовой поддержки которых в значительной степени зависело финансовое положение страны» [3, с. 176]. В то же время в большинстве княжеств все еще продолжала действовать система надзора и ограничений, регулировавшая все стороны жизни еврейских общин (выбор профессии, вступление в брак, место жительства и т.д. [4, с.10]). Даже во Франкфурте-на-Майне, финансовой столице тогдашней империи, в городе, 11% населения которого составляли евреи [5, с. 73], в 1732 году Йозеф Зюсс Оппенгеймер становится единственным евреем, добившимся права поселения вне стен гетто. В качестве аргумента ему пришлось использовать свой дипломатический статус официального представителя гессенского наследного принца [6, с. 12]. Основная же часть еврейского населения была лишена гражданских прав и терпела притеснения со стороны коренного большинства.

Привилегированное положение придворных евреев имело и свою оборотную сторону: судьба большинства из них была неразрывно связана с благополучием их господина. Как писал Лион Фейхтвангер в своей статье к роману «Еврей Зюсс»: «Евреев-финансистов было немало и в раннем средневековье, да и сейчас. Иные из них, в соответствии с последовательной логичностью, после лет, проведенных в роскоши, кончали свою жизнь в тюрьме или на виселице. Это был естественный риск всякого, кто принимал на себя обязанности придворного банкира, – он понимал, что если господину придется туго, то он окажется козлом отпущения. Так кончали свою жизнь еврей-финансисты испанских и мавританских королей, банкиры габсбургского кайзера и великих курфюрстов, так кончали свою жизнь евреи, управляющие имуществом греческих, польских, итальянских князей» [7]. Именно такая судьба и постигла

¹нем. Hoffaktor.

тайного советника по финансам герцога вюртембергского Йозефа Зюсса Оппенгеймара. Спустя несколько часов после скоростной кончины Карла Александра 12 марта 1737 г. Зюсс был арестован бароном Генрихом Рейнхардом фон Рёдером (Heinrich Reinhard Freiherr von Röder) и помещен под домашний арест, затем брошен в крепость Гогеннейфен (Hohenneuffen), а позже переведен в тюрьму Гогенасперг (Hohenasperg). Его дом опечатали, конфисковав все принадлежавшее ему имущество. Жизнь знаменитого финансового советника окончилась на виселице в 1738 году: Оппенгеймер был публично казнен за инкриминируемую ему преступную деятельность и государственную измену. Еще 6 лет его тело было выставлено в клетке на всеобщее обозрение, пока в 1744 году герцогом Карлом Евгением (Carl Eugen von Württemberg, 1728–1793) не был отдан приказ о захоронении останков у подножья виселицы [8, с. 449].

Все материалы судебного процесса по делу Зюсса были закрыты почти 200 лет и хранились в архиве г. Штутгарта, свободный доступ к ним стал возможен лишь в 20-ых годах прошлого века [9, с. 3]. На протяжении почти трех столетий биография Йозефа Зюсса Оппенгеймера становилась предметом пристального интереса историков, биографов и литераторов. Уже на девятый день после казни финансового советника тюрингский книготорговец Кристоф Генрих Бергер (Christoph Heinrich Berger) обратился к правительству с просьбой разрешить ему опубликовать материалы либо выдержки из судебного разбирательства по делу Зюсса, уверяя, что *«сейчас, как никогда, публика желает получить достоверные сведения об известных всему миру деликтах, чтобы отличить среди растущих слухов правдивые от ложных»*² [8, с. 449]. Но тайный совет принимает решение не возвращаться более к этому делу. Однако интерес к личности Зюсса не угасает, и одна за другой возникают новые версии жизни и смерти вюртембергского придворного еврея [10]³.

Основная часть. Особое место в череде толкований истории взлета и падения Й. Зюсса Оппенгеймера принадлежит новелле В. Гауфа (Wilhelm Hauff, 1802–1827) «Еврей Зюсс» («Jud Süß», 1827). Вильгельм Гауф, немецкий романтик, сказочник и новеллист, в своем творчестве не раз обращался к еврейской теме. Примерами могут служить его сказка «Еврей Абнер, который ничего не видел» («Abner, der Jude, der nichts gesehen hat», 1826) и «Странички мемуаров сатаны» («Mitteilungen aus den Memoiren des Satan», 1826). Литературный историк Рольф Дюстерберг (Rolf Düsterberg) отмечает: *«Евреи ни в коем разе не играют в творчестве Вильгельма Гауфа только маргинальную роль – феномен, который до сих пор едва был замечен исследователями»* [13, с. 190].

Обращение В. Гауфа к теме еврейства было продиктовано самой эпохой и во многом отражало реальный характер отношения коренного большинства родной ему Швабии к представителям еврейской нации. Уроженец Штутгарта, В. Гауф не мог не заинтересоваться яркой личностью бывшего тайного советника по финансам герцога Вюртембергского. Тем более что отец писателя, Август Гауф (August Hauff), подобно Зюссу, в 1800 году провел почти год в заточении в знаменитой крепости Гогенасперг (Hohenasperg) по подозрению в принадлежности к подпольной революционной организации [14, с. 13]. Скандальная история жизни придворного еврея принадлежала полуполюгендарному прошлому его родного края и представляла собой тот самый «неслыханный случай», что, по определению И.В. Гёте [15, с. 215], и лежит в основе новеллистического жанра.

Интерес В. Гауфа к легенде о Зюссе был обусловлен, в том числе и тематикой современных ему политических дискуссий. В. Гауф родился 29 ноября 1802 года в Штутгарте в тот самый момент, когда город из резиденции небольшого Вюртембергского герцогства превращался в столицу Вюртембергского курфюршества (1803), а затем и королевства (1805). Исторически протестантский Вюртемберг значительно расширил свои владения за счет присоединения новых территорий, часть из которых находилась под влиянием католической церкви. Подписанный в 1819 году Вильгельмом I знаменитый «Конституционный акт» не только регулировал отношения между правящим монархом и представителями сословий

² Здесь и далее перевод немецких цитат при отсутствии ссылок на русскоязычные источники наш. – Л.С.

³ В 1738 году вышло анонимное издание «Правдивое и обстоятельное повествование, о том, что происходило с бывшим Вюртембергским финансовым советником, знаменитым вором и мошенником евреем Йозефом Зюссом в последние часы его жизни» («Wahrhafte und gründliche Relation, was sich in den letzten Stunden mit dem ehemalig Württembergischen Finanzen Directore anjetzo aber fameusen Ertz-Dieb und Landbetrüger Juden Joseph Süß zugetragen»). Тогда же, в год смерти Зюсса, Вильгельмом Иоганном Каспарсоном (Wilhelm Johann Casparson) была издана первая биография финансового советника «Жизнь и смерть прославленного еврея Йозефа Зюсса Оппенгеймера из Гейдельберга» («Leben und Tod des berühmigten Juden, Joseph Süß Oppenheimer, aus Heidelberg»). В ней автор упоминает о существовании других печатных изданий о Зюссе и сетует на отсутствие в них правдоподобия [11, с. 2]. В том же году Арнольдус Либериус (Arnoldus Liborius) выпускает в свет «Подлинную историю и жизнеописание прославленного вюртембергского авантюриста Еврея Йозефа Зюсса Оппенгеймера» («Vollkommene Historie und Lebens-Beschreibung des fameusen und berühmigten Württembergischen Aventureurs Jud Joseph Süß Oppenheimer»). Популярность Оппенгеймера в XVIII веке была настолько велика, что упоминания о нем присутствуют в «Большом универсальном словаре» («Grosser vollständiger Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste») Иоганна Генриха Цедлера (Johann Heinrich Zedler [12, ст. 157–165]).

(выборным органом, считавшим себя выразителем интересов народа), но и гарантировал до определенной степени самостоятельность католической церкви. На самом же деле *«верхнерейнская церковь была причислена к гражданскому ведомству и подчинена опеке государства. Епископы превратились в чиновников и лишены были всякой самостоятельности в деле управления своими епархиями»* [16, с. 207]. Борьба сословных представителей за свои права и религиозное противостояние протестантов и католиков определяет во многом и характер развития событий в новелле Гауфа «Еврей Зюсс», главным героем которой становится актуариус Густав Ланбек – сын консула сословного представительства.

Едва заметными нитями связывает Гауф события исторического прошлого родной Швабии с актуальной политической ситуацией. В качестве эпиграфа к новелле он использует строки пролога к пьесе Л. Уланда «Эрнст, герцог швабский» («Ernst, Herzog von Schwaben») [17, с. 159]: *«Суровое зрелище откроеется Вам, / Занавес поднимется над миром, // Давно исчезнувшем в потоке лет, // И сраженья, давно уж отзвучавшие // Воскреснув, пролетят пред вашим взором* [18, с. 3]. Пьеса Уланда была написана в 1817 году и поставлена в Штутгарте 19 октября 1819 года по случаю празднования подписания вюртембергской конституции 1819 года. Пролог, созданный специально для штутгартской постановки, был затем включен Уландом в цикл «Отечественных стихотворений» (Vaterländische Gedichte). В этих стихах поэт не только сетует на потерю народом Вюртемберга «старого доброго права» («Das alte, gute Recht») [17, с. 134], но и выступает противником отмены старой конституции («Gespräch» [17, с. 140]). Поэти-романтик, представитель так называемой «швабской школы», Людвиг Уланд являлся страстным политическим деятелем, депутатом вюртембергского ландтага. Уланд представлял либерально-демократическую оппозицию и открыто высказывался против аристократического варианта конституции, предложенного королем Вильгельмом I, выступал в пользу сохранения и расширения прав сословного представительства. Апологетами тюрбингенского соглашения 1514 года выступают в новелле Гауфа противники Зюсса – старый консул Ланбек, его сын Густав, капитан Рельцингер, шталмейстер Рёдер и прелат Клингер.

Ревнителем национальных интересов представлены в новелле истинными патриотами, бескомпромиссными в борьбе со злом, обрушившимся на родную Швабию, истинными хранителями веры предков (протестантизма) и отвоєванных ими свобод. Устами Рёдера Гауф фактически повторяет строки из стихотворения Л. Уланда «Вюртемберг» («Württemberg»). Сравним у Уланда: *«Даже если бы кто и захотел тебя (Вюртемберг – прим. наше. – Л.С.) погубить / Это невозможно»* [17, с. 137] и у Гауфа *«Ведь не зря говорят, как ни старайся, а погубить этот край не удастся»* [6, с. 55]. И, кажется, именно лагерь Ланбека выступает олицетворением света и «добра» [19, с. 158], призванного остановить бесчинства финансового советника Зюсса.

Противопоставление двух миров Гауф начинает с внешнего вида главных героев своего рассказа. Экзотический костюм сарацина, в котором появляется на маскараде Густав Ланбек, подчеркивает простоту и естественность скрывавшегося за ним молодого шваба, обладающего, как и положено, *«светлыми локонами, естественными и ненапудренными», «отважным с горбинкой носом и темно-синими глазами»,* придававшими лицу *«выражение решительной силы и глубокой серьезности»* [6, с. 34]. Платье Зюсса, напротив, лишено всякой необычности, *«на нем не было ничего особенно роскошного, за исключением необыкновенно крупного солитера»* [6, с. 31], скреплявшего ярко красный воротник его накидки. И вместе с тем появление еврея становится *«блестящей кульминацией»* маскарада, в гущу которого и оказывается читатель на первых страницах гауфовского рассказа. Двери распахнулись, собравшиеся замерли в ожидании, и в зал вошел *«мужчина лет сорока, с запоминающимися, четко оформленными чертами лица, с блестящими, сверкающими глазами, быстро и внимательно пробежавшими по рядам»* [6, с. 31]. На нем было белое домино, белая шляпа с пурпурно-красными перьями, на которой красовалась небрежно надетая черная маска. Элегантность и шик в одежде выходца из еврейского гетто, его нежелание скрывать свое лицо за *«небрежно надетой черной маской»* выдают в нем человека уверенного в себе и своих поступках. Описание внешности Зюсса, подчеркнутое внимание автора к глазам главного героя, напоминают слова раба-рассказчика из Могадора, из написанной в том же году сказки Гауфа «Еврей Абнер, который ничего не видал» («Abner, der Jude, der nichts gesehen hat», 1826): *«Еврей, как ты знаешь, есть везде, и везде они евреи: лукавы, одарены для малейшей наживы соколиными глазами и хитры, тем хитрее, чем больше их угнетают. Они сознают свою хитрость и несколько гордятся ею»* [20, с. 169]. Сверкающие глаза, внимательно следящие за происходящим, становятся у Гауфа неотъемлемым атрибутом каждого представителя еврейского народа, так или иначе выделяющегося из общей массы, либо своей остроконечной шляпой, как это было в случае с евреем Абнером, либо своей элегантной одеждой, как у финансового министра Зюсса. При этом каждого еврея Гауф снабжает тем или иным символом денежного достатка и финансового благополучия. *«С остроконечной шапкой на голове, закутанный в скромный, не слишком опрятный плащ»* прогуливается Абнер за воротами Марокко *«время от времени украдкой беря щепотку табака из золотой табакерки, которую не любил показывать»*

[20, с. 169]. А всемогущий советник по финансам герцогства Вюртембергского нарочито выставляет напоказ свой «необыкновенно крупный солитер» [6, с. 31].

Специфичное для жанра новеллы необычайное происшествие разворачивается у Гауфа на фоне реальных исторических событий. С первых строк автор с точностью хроникера сообщает читателю время и место действия происходящих событий: «Никогда еще в Штутгарте карнавал не праздновался с таким блеском и с подобной пышностью, как в 1737 году» [6, с. 30]. Итак, 12-го февраля 1737 года в штутгартском дворце Зюсса, финансового советника и министра Вюртембергского герцогства, происходит великолепный бал-маскарад по случаю дня рождения хозяина дома. Точной даты рождения Й. З. Оппенгеймера не сохранилось. Символичной в этом контексте представляется попытка автора объединить воедино знаменитые масленичные гуляния, сопровождавшиеся карнавальными шествиями, с днем рождения главного героя. С карнавалом, как известно, связаны не только многовековые традиции шутовства, площадных зрелищ и карнавальных свобод. Карнавал – это еще и вакхическое пиршество, своего рода праздник жизни, хозяином которого и выступает блестяще появившийся на авансцене еврей Зюсс. Чтобы подчеркнуть чужеродность карнавального блеска и неистового веселья для размеренной жизни протестантского Вюртемберга, Гауф использует ряд антонимических эпитетов: незнакомец, попавший в эти дни в «гигантские по своим размерам», «пышно декорированные» залы, дивясь тысячам «сверкающих» и «веселящихся» масок, будучи оглушаемым фанфарами «многочисленных» музыкальных оркестров, едва бы поверил, что находится в «строгом» и «серьезном» Вюртемберге, с его «усердным» и «аскетичным» протестантизмом [6, с. 30].

На балу происходит неприятный инцидент: группа ряженных, пользуясь масками и опираясь на многовековое право карнавальной свободы, обращается к финансовому советнику с оскорбительными речами. Переодетые незнакомцы не ограничиваются обвинениями в адрес Зюсса относительно его политико-экономической деятельности: денежных махинаций, преступной финансовой политики, направленной на обнищание страны, подготовке государственного переворота. Национальная принадлежность министра финансов волнует ряженных крестьян ничуть не меньше. «Добрый вечер, земляк» – дружелюбно приветствует Зюсс одного из незнакомцев. На что тот отвечает: «Я Вам не земляк» [6, с. 36]. И вслед за этим следует не просто указание на национальную принадлежность финансового советника, но используется иронически-язвительный синоним «мойша» («Mauschel») к стилистически нейтральному «еврей» («Jude»): «...так, как я, мойшы (курсив мой – Л.С.) себя не ведут» («...so wie ich tragen sich gewöhnlich die Mauschel nicht») [6, с. 36]. Согласно исследованиям В.Б. Медведева существительное «Mauschel» всегда сохраняло «неизменно негативное содержание» [21, с. 66] и использование его в речи, особенно при обращении к лицу, занимающему столь высокий государственный пост, воспринималось как вызов. Но даже после этого оскорбления Зюсс продолжает с невозмутимым видом вести беседу с ряженными.

Вся сцена разыгрывается в непосредственной близости от игрального стола, за которым несколько минут назад всемогущий финансовый советник спокойно проигрывал и выигрывал огромные суммы. Мотив игры – один из наиболее излюбленных художественных приемов немецких романтиков при трактовке такого важного понятия как судьба. Чувствуя себя полновластным распорядителем разворачивающегося праздника жизни, Зюсс Оппенгеймер словно испытывает предел дерзости карнавальных масок, не прерывает их и продолжает карточную игру, лишь внимательно прислушиваясь к происходящему. Пожалованный именованному эдикт герцога Вюртембергского, признававший его (Зюсса) «невиновным во всех прошлых и будущих деяниях» [6, с. 30], придавал придворному еврею уверенности в том, что во всем этом театральном действе под названием «жизнь» роль ведущего актера, собственным волеизъявлением заставляющим двигаться подвластных ему марионеток, принадлежит именно ему. Его не задевают иронические замечания ряженных об остроконечных еврейских бородах и заселении страны иудеями: «Зачем ты отпустил такую острую бороду? Это выглядит совсем по-еврейски. – Так сейчас модно, – возразил Ганс, – с той поры как наши земли заселили евреи, я скоро полностью стану как еврей» [6, с. 37]. Кажется, ничего не может вывести из себя осознающего свою власть финансового советника. Но неожиданно одна единственная фраза: «Погоди еще пару недель, тогда ты еще и католиком станешь!», производит эффект взорвавшейся бомбы, заставляет министра «побледнеть словно труп», «вскочить с кресла» и «с бешеным взглядом отбросить карты». Кукольник утрачивает свою власть над марионетками и к концу новеллы сам превращается в игрушку политических игр. Два противоборствующих лагеря меняются ролями и черная маска Зюсса, лишь формально присутствовавшая на его наряде во время бала, надежно закрепляется в сознании народа как истинное лицо придворного еврея. Вспомним лишь некоторые эпитеты, парафразы и метафоры, встречающиеся в тексте при характеристике этого персонажа: «хитрый лис» («kluger Fuchs») [6, с. 32], «злодей» («böser Mann») [6, с. 41], «пугающий человек» («gefürchteter Mann») [6, с. 45] «злостный подстрекатель герцога» («des Herzogs böser Einbläser») [6, с. 81]. Для коренного населения герцогства Вюртембергского именно он является врагом государства, ведущим его к полнейшему упадку своей опасной деятельностью: «Кто же твой господин? – спросил

крестьянин. – Живодер, но благородный. Ты думаешь, он сдирает шкуру с лошадей, со скота, с собак и им подобных? Нет, он снимает шкуру с людей...» [6, с. 36–37].

История взлета и падения Й. З. Оппенгеймера неразрывными нитями связана с судьбой его царственного покровителя герцога Карла Александра. Однако его образ Гауфом всячески *«затушевывается»* [22, с. 69]. Не он, а Зюсс, выступает у Гауфа истинным правителем герцогства, что противоречит результатам последних исследований историка, сотрудника федерального архива земли Баден-Вюртемберг д-ра Йохима Брюселя. В своей работе «Карл Александр Вюртембергский и сословное представительство (1733–1737)» («Herzog Karl Alexander von Württemberg und die Landschaft (1733 bis 1737)») немецкий исследователь весьма доказательно заявляет о самостоятельности герцога в принятии решений по вопросам внутренней и внешней политики и ограничивает сферу влияния придворного еврея Оппенгеймера исключительно финансовой деятельностью. При этом инициатором осуществляемых в этот период в Вюртемберге реформ д-р Брюсель считает именно Карла Александра, а вовсе не его финансового советника [23]. В художественном мире новеллы Гауфа в сознании представителей ландтага герцог остается *«храбрым солдатом и мужем чести, который мог бы одолеть сотню тысяч воинов»* [6, с. 56]. У подданных не вызывает сомнения, что он будет *«краснеть от стыда»* [6, с. 56], когда узнает, к каким несчастьям хотели его привести заговорщики во главе с Зюссом. Храбрый солдат и вояка Карл Александр слишком велик в глазах подданных, чтобы вникать во внутреннюю политику, проводимую его советниками. Заговорщики настолько уверены в невиновности герцога, что намерены арестовать Зюсса и его сторонников и затем показать герцогу, *«у какой ужасной пропасти стоял он и вся страна»* [6, с. 71].

Демонизация образа Зюсса и его приспешников (например, *«ужасного Гальвакса»*, который создавал *«много гибельных планов»*, *«вводил всевозможные монополии и стремился изобретать все новые и новые»* [6, с. 72]) заставляет читателя предположить, что отец и сын Ланбек, капитан Рельцингер и шталмейстер Рёдер, стремящиеся изо всех сил предотвратить готовящийся государственный переворот, и есть воплощение демократических чаяний многострадального Вюртемберга. Однако подобного рода трактовка не вполне согласуется с несчастной судьбой престарелого Густава Ланбека, некогда благоразумно устоявшего перед чувственным соблазном и до конца оставшегося верным своему долгу перед семьей и родиной. Мы вновь встречаемся с Густавом на последних страницах повествования и узнаем, что он так никогда и не женился, а выражение его лица теперь всегда *«серьезно и мрачно»* [6, с. 79]. Судьбоносным оказалось знакомство молодого архивариуса Ланбека с красавицей еврейкой, сестрой Зюсса, жившей по соседству. Образ прекрасной Леа – ключ к трактовке судьбы главных героев. Необычная красота девушки, лицо которой *«можно было бы назвать совершенным воплощением восточной красоты»* [6, с. 32], заставляет Густава, может быть, впервые в жизни совершить поступок, идущий вразрез с волею его родителя. Будучи прекрасно осведомленным о крайне нетерпимом отношении отца к иноверцам, он, тем не менее, с любовью и заботой организует свою встречу с Леа на балу. Да и после страшных угроз финансового министра отомстить Ланбеку-старшему, если его сын откажется жениться на его сестре, Густав так и не может побороть в себе то непреодолимое, чарующее чувство, что неустанно манит его к красавице-еврейке: *«... я не знаю, что это: тщеславие, глупость, любовь или влияние того чудесного колдовства, которыми обладают дочери Израиля, но его влекло туда неодолимое нечто...»* [6, с. 58]. В жизнь молодого архивариуса, каждый день которого был педантично распisan по минутам, врывается настоящее чувство. И это испытание любовью Густав Ланбек проигрывает.

Доведенная до предела принципиальность главного героя превращает его самого в безликое орудие несовершенной судебной системы. Ревностно оберегая свою честь и достоинство, Густав во время последней встречи отказывается отчаявшейся Леа изъять из дела компрометирующее Зюсса письмо, о существовании которого знал он один. Пожизненное тюремное заключение, но не смерть – это все, о чем молила бывшая возлюбленная экспедиционного советника Густава Ланбека. Но ему, истинному сыну немецкого народа, легче *«пожертвовать своей жизнью»*, но *«не своей честью»*, *«не своим добрым именем»* [6, с. 76]. Лишь повзрослев и став мудрее, Густав, как и многие в герцогстве начинают понимать, что Зюсс *«должен был умереть на виселице не столько за свои тяжкие преступления, сколько за гнусные деяния и преступные планы более влиятельных людей»* [6, с. 78]. И заслуженному экспедиционному советнику, сделавшему некогда свой выбор в пользу высоких идеалов, не остается ничего иного как пускаться в *«метафизические рассуждения»* [6, с. 79].

В своей трактовке образов главных героев В. Гауф, отдавая дань романтической традиции, наполняет художественный мир новеллы рядом фантастических элементов. Едва ли мы можем согласиться с М.В. Чернышевой в том, что *«фантастический элемент используется В. Гауфом только для украшения и привлечения большего внимания со стороны читающей публики»* [24, с. 151]. Ведь как отмечает Т.М. Гордеёнок: *«Основные формы художественного воплощения понятия судьбы неразрывно связаны с фантастическими мотивами и образами, которые, нарушая нормы условности, способствуют символизации повествования и становятся наиболее оптимальным средством выражения мироощущения и понимания судьбы у немецких романтиков»* [25, с. 9–10].

Атмосфера ужаса и тайны окутывает Густава и капитана Рельцингена, спешащих ночью в Людвигсбург: «*Два молодых человека молча мчались сквозь темную ночь. На небе не виднелось ни одной звезды, и где-то в горах завывал ветер*» [6, с. 70]. Они скачут мимо железной виселицы алхимика Георга Гонауэра и видят стаю воронов: «*Смотри на эту ужасающую стаю воронов, они словно почуяли новую добычу*» [6, с. 70] – обращается Рельцингер к Густаву. Ланбек лишь взглянул на птиц и тотчас закрыл глаза. Ему вдруг привиделось нежное лицо Леа, сидящей и оплакивающей кого-то у виселицы. Появление в повествовании воронов и их связь с Леа весьма символичны, так как ворон обладает глубокой мифологической семантикой. Птица эта воспринимается, как правило, в качестве посредника между жизнью и смертью, «между этим миром и потусторонним» [26, с. 460]. Между жизнью и смертью находилась и судьба Зюсса при последней встрече Леа с Густавом, и выбор в одну или другую сторону должен был сделать он.

Но самый удивительный и вселяющий страх эпизод случается в тот момент, когда Густав и капитан пересекают мост между Штутгартом и Людвигсбургом. Множество преданий и страшных историй слышали молодые люди об этом месте. И вот, «*сын консулата и его друг, весельчак капитан, быстро и счастливо добрались до этого моста, и вдруг их лошади отказались двинуться с места, зафыркали и задрожали. Молодые люди стали их прищипывать, и тогда дрожащий голос произнес: «Подайте же милостыню старику!»*» [6, с. 70]. Незнакомец заявил, что подаяние принесет всадникам счастье и удачу. Опасный мост – своего рода испытание, преодоление которого, герой обычно переживает как существенное изменение, взросление, постижение истины. Капитан намерился ударить нищего, но не смог, а Густав, дрожа выгасил кошелек и бросил в шапку старика серебряную монету. Незнакомец поблагодарил Ланбека, напроорочил ему удачи и исчез. Спустя некоторое время, в тюрьме при встрече с Зюссом Густав Ланбек вновь слышит все ту же просьбу о милосердии: «*Подайте же ей (Леа – прим. Л. С.) милостыню из милосердия*» [6, с. 75]. Но на этот раз выполнять просьбу молящего Ланбек не стал, а значит и обещанного счастья ему уж не дожждаться. Чувство сострадания, заставившее его бросить серебряную монету нищему, помогло Ланбеку избавить свою семью от нависшей над ней опасностью, а неготовность проявить милосердие к участи Зюсса навеки лишило надежды на личное счастье.

Закключение. Образ Йозефа Зюсса Оппенгеймера привлекает к себе внимание литераторов вот уже на протяжении почти трехсот лет. Каждая историческая эпоха находит для себя в трагической истории жизни и смерти финансового советника герцога Вюртембергского что-то новое. Актуальность обращения к полубогданному прошлому сегодня обусловлена усиливающимся в современном обществе ростом националистических настроений и религиозной ненависти. О силе и влиянии на умы нации личности И.З. Оппенгеймера в 2004 году в Гамбурге уже велась дискуссия в рамках одноименной научной конференции. Не следует также забывать, что образ уже фактически канонизированного еврея Зюсса использовался идеологами фашизма при создании известного пропагандистского фильма. Именно поэтому зафиксированный на сегодня рост количества межнациональных и религиозных конфликтов заставляет представителей гуманитарных наук с особым вниманием относиться к художественным образам, формирующим массовое сознание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Breuer, Mordechai. Hofjuden in Wirtschaft und Politik / M. Breuer // *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit* / M. Breuer, M. Graetz. – München: C.H. Beck, 1996. – Bd. 1: Tradition und Aufklärung. – S. 106–118.
2. Stern, S. Der Hofjude im Zeitalter des Absolutismus / Selma Stern; aus dem Englischen übertr., komment. und herausg. von M. Sassenberg. – Tübingen: Mohr Siebeck, 2001. – 263 S.
3. Зомбарт, В. Евреи и экономика / В. Зомбарт // *Собр. соч.*: в 3 т. – СПб.: Владимир Даль, 2005. – Т.2. – С. 105–643.
4. Awerbuch, M. Alltagsleben in der Frankfurter Judengasse im 17. und 18. Jahrhundert / M. Awerbuch // *Jüdische Kultur in Frankfurt am Main*; hrsg. von Karl E. Grözinger. – Wiessbaden: Harassowitz Verlag, 1997. – S. 1–24.
5. Karpf, E. Eine Stadt und ihre Einwanderer / E. Karpf. – Frankfurt am Main: Campus GmbH, 2013. – 414 S.
6. Koch, J. Joseph Süß Oppenheimer, genannt «Jud Süß». Seine Geschichte in Literatur, Film und Theater / J. Koch. – Darmstadt, 2011. – 152 S.
7. Фейхтвангер, Л. О романе «Еврей Зюсс» [Электронный ресурс] / Л. Фейхтвангер // *Лехаим*. – 2000. – № 102. – Режим доступа: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/102/zuss.htm>. – Дата доступа: – 09.05.2015.
8. Haasis, Hellmut G. Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß. Finanzier, Freidenker, Justizopfer / Hellmut G. Haasis. – Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2001. – 480 S.
9. Kretzschmar, R. Beschlagnahme Briefschaften. Der Kriminalprozess gegen Joseph Süß Oppenheimer / Robert Kretzschmar // *Archiv-Nachrichten*. – Stuttgart: Landesarchiv Baden-Württemberg, 2007. – № 34. – S. 2–3.
10. Gerber, B. Jud Süß. Ausstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur historischen Antisemitismus- und Rezeptionsforschung / B. Gerber. – Hamburg: Christians, 1990. – 754 S.
11. Leben und Tod, des Berichtigten Juden Joseph Süß Oppenheimers aus Heidelberg // Hrsg. J. Chr. G. W. Casparson. – Frankfurt; Leipzig, 1738. – 72 S.

12. Süß Oppenheimer // Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste; hg. von Johann Heinrich Zedler, Bd. 41. – Leipzig/Halle, 1744. – Sp. 157–165.
13. Düsterberg, R. Wilhelm Hauffs opportunistische Judenfeindschaft / R. Düsterberg // Zeitschrift für deutsche Philologie. 2000. – Bd. 119. – Т. 2. – S. 190–212.
14. Birkert, A. Hegels Schwester. Auf den Spuren einer ungewöhnlichen Frau / A. Birkert. – Ostfildern : Jan Thorbecke Verlag, 2008. – 352 S.
15. Эккерман, И. Разговоры с Гёте / И. Эккерман ; пер. с нем. Н. Холодковского. – М. : Изд-во Заходер, 2003. – 448 с.
16. История XIX века : в 8 т. / под ред. Э. Лависса и А. Рамбо. – М. : ОГИЗ, 1938–1939. – Т. 4. Время реакции и конституционные монархии. 1815–1847. Часть вторая / под ред. Е.В. Тарле. – 1938. – 528 с.
17. Uhland, L. Uhlands Gedichte und Dramen / Ludwig Uhland ; Volksausgabe. Erster Band. – Stuttgart : Verlag der J. G. Gottaschen Buchhandlung, 1863. – 278 S.
18. Hauff, W. Jud Süß / W. Hauff. – Berlin : Hofenberg, 2015. – 68 S.
19. Mojem, H. Heimatdichter Hauff? Jud Süß und die Deutschen / H. Mojem // Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. – Stuttgart : Alfred Kröner Verlag. – 48 Jahrgang. – S. 143–166.
20. Гауф, В. Еврей Абнер, который ничего не видел / В. Гауф // Сказки. – М. : Престиж Бук, 2007. – С. 169–180.
21. Медведев, В.Б. Этнодетерминационная концепция языка в энергетическом аспекте : дис. д-ра фил. наук : 10.02.19 / В.Б. Медведев. – М., 2014 – 427 с.
22. Изотов, И.Т. Ранние исторические романы Л. Фейхтвангера / И.Т. Изотов. – М. : МАКС Пресс, 2010. – 160 с.
23. Brüser, J. Herzog Karl Alexander von Württemberg und die Landschaft (1733 bis 1737) – Katholische Konfession, Kaiserstreue und Absolutismus / Joachim Brüser. – Stuttgart : Kohlhammer. – 272 S.
24. Чернышева, М.В. Новеллистика Вильгельма Гауфа в контексте литературы его эпохи : дис. канд. фил. наук : 10.01.03 / М.В. Чернышева. – Воронеж, 2010. – 194 л.
25. Гордеёнок, Т.М. Концепция судьбы в прозе немецкого романтизма : дис. канд. фил. наук : 10.01.03 / Т.М. Гордеёнок. – Новополоцк, 2008. – 128 с.
26. Королев, К.М. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / К.М. Королев. – СПб. : Мидгард, 2005. – 602 с.

Поступила 4.07.2016

J. S. OPPENHEIMER'S IMAGE IN THE ARTISTIC WORLD OF W. HAUFF'S NOVELLA “JEW SUSS”

L. SIAMCHONAK

The article deals with the analysis of artistic representation of J.S. Oppenheimer's image in the novella of W. Hauff, the German romanticist, who is known predominantly in the role of a storyteller to the Russian speaking reader. The image of Suss, the Jew, is considered in the correlation with the objective historical content of the era of XVIII century and the influence of the romantic tradition on Hauff's interpretation of the image under discussion. In the novella "Jew Suss" common stereotyped perceptions about the Jewish people which were in circulation in Germany of XVIII–XIX centuries find incarnation. They reflect the image having been created in the consciousness of the majority and that was of hungry for money, cunning, dodgy, unprincipled representative of the Jewish people, standing out of the crowd by his appearance and the demeanour. The tragic fate of the Minister of Finance from Wuerttemberg and unhappy love of Gustav Lanbek, an actuary, are not narrowed down by Hauff to the destiny but are linked inextricably with the idea of the characters' free choice. To unfold the message the author uses the entire set of the artistic means-frightening omens, the motive of the play, the motive of characters' clothes changing, the symbolism of the bridge.

Keywords: novella, romanticism, image, fate, the motive of the play, symbol.

УДК 821.112.2

СНОВИДЕНИЯ И ПОНЯТИЕ СУДЬБЫ В НЕМЕЦКОМ РОМАНТИЗМЕ

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

Рассматриваются особенности сновидческих текстов в прозаических произведениях Новалиса, Э.Т.А. Гофмана, А. фон Арнима и Л. Тика. Сновидения с присущей им хаотичностью, неподчиненностью каузальной логике, фантастичностью являются одним из средств художественного воплощения судьбы в немецком романтизме. Общей характеристикой романтических сновидений является их функционирование в тексте как особой формы инобытия, которая отражает «сверхобычность» и иррациональность судьбы. Сновидческие тексты привлекаются романтиками в повествование для создания атмосферы напряженности, упреждения судьбоносных поворотов в жизни персонажей, демонстрации сложности мироустройства и часто становятся средством отражения трагичности бытия. Отношение немецких романтиков к снам амбивалентно. Сновидения используются как мифологема «жизнь есть сон», как метафора смерти или метафора свободы.

Ключевые слова: немецкий романтизм, сновидение, судьба, символ, жизнь, смерть, свобода.

Введение. Ю.М. Лотман пишет, что сон «говорит с человеком на языке, понимание которого принципиально требует присутствия переводчика» [1, с. 225], и определяет сновидение как «семиотическое окно». Такой подход к проблеме сновидений подтверждает важность их расшифровки в литературных произведениях, так как при этом раскрываются глубинные смысловые слои текста и достигается более глубокое понимание идейно-эстетических взглядов автора.

В художественном творчестве немецких романтиков сновидениям отводится особое место. Причины столь пристального внимания коренятся в проблематике самого романтизма. А.Н. Бурганов справедливо отмечает, что, включая сны в повествование, писатели могут определить «соотношение двух миров – дневного и ночного – сознательного и подсознательного, декларируя за подсознательным таинственную возможность объяснения глубинной сущности реальных событий» [2, с. 8]. Помимо этого, для романтиков с их постоянным поиском желаемого и идеального сон превращается в явь мечты и заветных желаний.

Таинственность, зашифрованность и необъяснимость сновидений являются причиной, по которой сны причисляют к тем состояниям, когда в человеке раскрывается способность общаться с высшими силами и предугадывать свое будущее. Л.М. Ельницкая пишет: «Сон понимается <...> как чрезвычайно важный этап жизни духа – своеобразная площадка действия, где проясняется личность человека и проявляет себя судьба» [3, с. 109]. Романтики полагают, что сновидения открывают таинственные глубины, в которых скрыта мощная власть, определяющая участь человека, в силу этого сны с их иллюзорностью, неподчиненностью каузальной логике, хаотичностью, абсурдностью и фантастичностью выступают одним из средств воплощения размышлений о судьбе в литературе вообще и в творчестве немецких романтиков в частности.

Основная часть. Сновидение как мотив получило широкое распространение в произведениях целого ряда немецких писателей эпохи романтизма. Это, например, роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (*Heinrich von Ofterdingen*, 1801) и его же лирический цикл «Гимны к ночи» (*Hymnen an die Nacht*, 1797), новелла «Руненберг» (*Runenberg*, 1802) и роман «Виттория Аккоромбона» (*Vittoria Accorombona*, 1840), созданные Л. Тиком, комедия Г. фон Клейста «Амфитрион» (*Amphitryon*, 1807). В творчестве гейдельбергских романтиков можно выделить роман К. Brentано «Годви» (*Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*, 1801) и его лирику («Колыбельная», «Ты слышишь, как журчит ручей...», «Сонет»), а также роман А. фон Арнима «Хранители короны» (*Die Kronenwächter*, 1817). Богатейший материал для исследования сновидений дают произведения поздних романтиков, среди которых следует назвать «Сказку Адельберта» (*Adelberts Fabel*, 1806) А. фон Шамиссо, новеллы и романы Э.Т.А. Гофмана («Золотой горшок» (*Der goldne Topf*, 1814), «Принцесса Брамбилла» (*Prinzessin Brambilla*, 1820), «Фалунские рудники» (*Die Bergwerke zu Falun*, 1818), «Datura Fastuosa» (1820–1821), «Житейские воззрения кота Мурра» (*Lebensansichten des Katers Murr*, 1819–1821)), повесть Й. фон Эйхендорфа «Из жизни одного бездельника» (*Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1826), сатирическую поэму Г. Гейне «Германия. Зимняя сказка» (*Deutschland. Ein Wintermärchen*, 1844).

Обратимся к анализу сновидений в некоторых произведениях немецких романтиков. Наиболее часто упоминаемым, так сказать, «программным» сновидением немецкого романтизма является сон главного героя в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Предваряя развертывание фабульного действия, сон Генриха становится не только формальным элементом композиции произведения, но и его важным содержательным компонентом. Первую главу романа, где речь идет о снах, можно, в соответст-

вии с развертыванием повествования, разделить на три части: сон Генриха, рассуждения семейства Офтердингенов о значении сновидений и сон отца.

Диалогу отца с сыном Новалис придает вид дискуссии, в которой сталкиваются две противоположные позиции. Отец считает, что сны есть ничто иное, как пена (*Träume sind Schäume*), и что Генриху следовало бы «выбросить из головы эти пустые и вредные мысли» [4, с. 210]. Сын не может согласиться с отцом. Для Генриха сновидения не только полет человеческой фантазии, это состояние, в котором благодаря причудливым образам-символам личность может познать высшие тайны, а также подсознательно угадать собственные устремления, спрятанные глубоко внутри и недоступные пониманию во время бодрствования. Генрих утверждает, что сны можно считать «если и не подлинным даром свыше, то все же божественной милостью, дружественным спутником в паломничестве ко гробу господню» [4, с. 210]. Очевидно, что сам Новалис отдает предпочтение последней точке зрения.

Беседа Генриха с отцом о значении сновидений выполняет в романе две функции. С одной стороны, Новалис, представляя принципиально разные подходы, отражает этапы, которыми было отмечено христианство в своем отношении к снам. А.Е. Махов, реферируя статью Ж.-К. Шмита «Пересказы и изображения сновидений в эпоху Средневековья»¹, отмечает, что христианская культура прошла путь от глубокой подозрительности к сновидениям до веры в то, что во сне «личность как бы "ловит на себе" взгляд Бога и в "лучах" этого взгляда формирует себя» [5, с. 97].

С другой стороны, беседа, в которой проявляется отношение героев к сновидениям, становится ключом к пониманию их судьбы. В связи с этим следует проанализировать сны, которые в разное время видели отец (Сон I) и сын (Сон II). При детальном рассмотрении становится ясным, что между обоими сновидениями существуют очевидные сходства. Во-первых, и отец, и сын видят сны в особый период своей жизни – на пороге судьбоносных решений. Во-вторых, Сну I и Сну II предшествует встреча с незнакомцем. В-третьих, можно говорить о некотором сходстве содержания обоих сновидений. В-четвертых, Сну I и Сну II присуща недосказанность, которая побуждает героев к рефлексии.

Доминантным сходством обоих снов является присутствие цветка. А.Ф. Лосев пишет: «Каждая вещь, оставаясь самой собою, может иметь бесконечные формы проявления своей личностной природы. Богатейшие примеры такого двойного, тройного и вообще многократного символизма содержатся в сказках и сновидениях» (курсив А.Ф. Лосева – Т.Г.) [6, с. 89]. Очевидно, что образ голубого цветка в снах отца и сына является тем символом, который несет богатую семантическую нагрузку.

Многообразие значений данного образа увеличивается благодаря слиянию цветовой символики и символики цветка-растения. Наличие цветка в сновидении означает радость жизни и жизненную силу, одновременно с этим цветок выступает как символ, открывающий сферы эротических желаний, так как цветок во сне Генриха постепенно превращается в нежный женский лик. Тем не менее, было бы неверным усматривать в образе голубого цветка лишь чувственную любовь. Во сне Генриха представлена широкая цветовая гамма – все оттенки синего цвета от небесно-голубого (цветок) до темно-синего (скалы) и черно-синего (небо). Учитывая, что в немецком языке различие между голубым и синим цветом может выражаться лишь эксплицитно, то голубой цветок (*die blaue Blume*), объединяя в себе символику «голубого» и «синего», выступает как символ всего возвышенного и духовного, как символ внутренней душевной исключительности, а также указывает на богоугодность персонажа-сновидца и присутствие в нем Божьего дара.

В романе Новалиса в сновидческих текстах отражаются не только причинно-следственные связи дальнейших событий в обыденной жизни героев, но имеется обращенность к внутреннему потенциалу человека. В жизни романтического героя за чередой активных действий и поступков, направленных на индивидуальное познание мира и самого себя, должен последовать переход в совершенно иное качество – становление неведомого до сих пор высоко духовного человека. Такой переход, как известно, происходит в жизни Генриха, который в отличие от своего отца сумел в обычном рассмотреть чудесное.

Принципиальная разница между отцом и сыном заключается в том, что первого, хоть и отмеченного некоторой исключительностью, сон подтолкнул лишь на решение важных, но, с точки зрения романтиков, обыденных задач (сватовство, женитьба, рождение ребенка). Вторая часть сновидения, в которой старец говорит: «Если ты в Иванов день придешь сюда под вечер и от души попросишь господя, чтобы тебе дано было понять этот сон, то на твою долю выпадет высочайший на земле жребий» [4, с. 214], осталась незамеченной, так как отец не верит в значимость снов и достоверность заложенной в них информации. Отец Генриха – человек деятельный, но лишенный глубокой внутренней рефлексии. Об этом говорит сам Новалис: первый раз от лица Шванинга, деда Генриха (6 глава), другой раз та же мысль закладывается автором в слова Сильвестра: «На мой взгляд, в твоём отце таился великий ваятель или живописец. <...> Однако он оказался слишком восприимчив к нынешней суете и не придал значения требованиям своего глубочайшего призвания. Сумрачное угрюмое небо его отчизны не пощадило хрупкого побега, и

¹ Schmitt, J.-K. Récits et images de rêves au Moyen Age / J.-K. Schmitt // Ethnologie fr. – 2003. – № 4. – P. 553–562.

редкостный цветок зачах в нем» [7, с. 99]. Именно поэтому отец не может, несмотря на ясность сна, припомнить цвет приснившегося цветка, потому он и не воспользовался предоставленной высочайшей возможностью явить собой миру нового человека. В свою очередь, Генрих, как отмечает Ф.П. Фёдоров, «изначально содержит в себе того "целостного человека", к которому он устремлен» [8, с. 201].

Н.Я. Берковский пишет, что сон, предвосхищающий и отражающий события из будущей жизни Генриха, «не означает фатализма», эта преддрешенность есть «вольный дух Офтердингена» [9, с. 181]. Сон Генриха создан именно стихией его свободного духа. Доказательство этому мы находим в самом начале романа, где автор представляет заветные мечтания главного героя: «... увидеть голубой цветок – вот о чем я тоскую. Он неустанно занимает мои мысли, ни о чем другом не могу я ни думать, ни складывать песни» [4, с. 207]. Становится очевидным, что голубой цветок, изначально присутствующий в сознании Генриха, переходит затем в сновидение, образы которого, в свою очередь, слагаясь в своеобразную череду загадочных иероглифов, должны побудить юношу к интенсивной работе духа.

Вместе с тем содержание сна далеко выходит за рамки мечтаний и размышлений главного героя наяву. В нем, как и во сне в шестой главе романа, где Генриху снится смерть Матильды, встают картины реального будущего, что позволяет назвать оба сновидения вещими. Сплетая сновидения и явь в одно единое целое, Новалис претворяет на страницах романа мысль о том, что человеческая жизнь является сном². Сны молодого человека – это не только путь внутрь самого себя, но и, как полагает сам Генрих, божественное напутствие (*göttliche Mitgabe*), знак свыше. Таким образом, сон становится у Новалиса тем состоянием, в котором осуществляется тесное взаимодействие внутреннего и внешнего мира.

Проблематика сновидческих текстов в романе «Генрих фон Офтердинген» самым тесным образом перекликается с идеями Э.Т.А. Гофмана в новелле «Магнетизер» (1813). Данная новелла наряду с некоторыми другими произведениями («Фалунские рудники», «Состязание певцов») свидетельствует о том, что Гофман не только тщательно изучал творчество Новалиса, но и критически переосмысливал его идеи. Уже подзаголовок новеллы «Сон в голову – что пена на вине» (*Träume sind Schäume*) является прямой отсылкой к первой главе «Генриха фон Офтердингена». Как и его предшественник, Гофман включает в повествование беседу-дискуссию о значении и природе снов. Но если у Новалиса беседа отца с сыном – это столкновение двух противоположных позиций, выстроенных по принципу «верю – не верю», то у Гофмана в дискуссию вовлекаются все известные в то время подходы к феномену сновидений, которые в обобщенном виде можно представить следующим образом:

- сон есть отражение физиологических процессов в организме сновидца (боль, духота, жажда);
- сон есть отражение наших наблюдений наяву;
- сон есть освободившееся подсознание сновидца (Гофман называет подсознательные процессы фантазией, а также прибегает к ряду метафор: закваска, жизненные духи, «пузырьки, рожденные из земного» [10, с. 161]);
- сон есть воздействие сил природы на человека;
- сон есть божественный дар;
- сон есть кара судьбы.

Как видно, рассуждения о сновидениях варьируются от чисто рациональных до теософских и магических. Однако было бы преувеличением говорить, что новелла Гофмана является искусной стилизацией. Прибегая к известной форме, а в некоторых местах прямо указывая на другое произведение Новалиса – повесть «Ученики в Саисе» [10, с. 156, 168, 183, 184], Гофман вступает в открытую эстетическую дискуссию.

В произведении особая роль отводится Альбану – чудодою-целителю, хорошо образованному человеку, который хотел всю свою жизнь «употребить на то, чтобы возможно дальше проникнуть в загадочные глубины психических воздействий и <...> стать достойным учеником природы. В этом отношении его созерцательной жизни надлежало явить собою род жреческого служенья, и, приобщаясь все более возвышенным таинствам, он должен был наконец вступить в святая святых огромного храма Изиды» [10, с. 168]. Как видим, цели Альбана, по крайней мере, внешне полностью соотносятся с устремлениями новалисовских Гиацинта и Генриха. Однако в отличие от Гиацинта, который благодаря грезе проник в святой храм богины жизни и стал Мессией природы³, Альбан, превращаясь в повелителя снов, подавляет людей, разрушает их жизнь и устанавливает не царство божье, а настоящий ад.

Отметим, что в новелле помимо рассуждений о роли сновидений представлены рассказы персонажей об увиденных снах. Для понимания идеи, которую автор стремится выразить, необходимо вновь вернуться к «Генриху фон Офтердингену». Во второй части романа Астралис говорит: «Весь мир стал

² Идея Новалиса о тесном переплетении снов и реальной действительности, о дуалистическом характере понимания сновидений отчасти соотносится с проблематикой морально-философской драмы П. Кальдерона «Жизнь есть сон» (1636).

³ В примечаниях к повести «Ученики в Саисе» В.Б. Микушевич приводит выдержку из набросков Новалиса: «Он возвещает себя и свое евангелие природы. Он Мессия природы» [7, с. 241].

сном, сон миром стал» [7, с. 93]. Дальнейшее развитие повествования в «Магнетизере» показывает, что Гофман следует именно этой формулировке, так как он изображает самое тесное переплетение реальной жизни и сновидений дочери барона Марии, которая порой не в силах отличить явь от грезы. Однако следует особо выделить, что Гофман заимствует у Новалиса лишь формулировку, наполняя ее принципиально новым, можно даже сказать противоположным содержанием. Т.Л. Шумкова, характеризуя романтические сновидения, выделяет качество, нашедшее наиболее яркое художественное воплощение в творчестве Новалиса: «... сон являет собой особый мир, особую стихию свободного духа, устремленного к запредельному» [11, с. 37]. В противовес Новалису Гофман представляет сновидения как зону потенциальной опасности, как демоническую стихию, ибо они приносят Марии мучения, опутывают как липкая паутина ее дух, лишают свободы, делают зависимой от Альбана.

Можно с большой долей вероятности предположить, что Гофману был известен фрагмент Новалиса, в котором говорится: «Дьявол и Бог – крайности, из которых рождается человек. Дьявол – разрушительная, Бог – созидательная сила» [12, с. 301]. Но если фундаментом философии Новалиса становится идея божественной эманации, то во многих произведениях Гофмана господствует дьяволиада в самых разных формах ее проявления. Именно идея дьявольского порабощения души и тела человека, созвучная мироощущению всего позднего романтизма, является квинтэссенцией новеллы «Магнетизер». В художественном мире произведения «сверхобычное» зло реализует себя двояко – через сны, которые становятся проекцией демонических сил, а также в лице Альбана, обладающего сверхчеловеческими способностями, что делает вышнее зло мистическим, но одновременно с этим жизнеподобным.

Писатель лишает семейство барона всякой возможности избежать трагической участи. По Гофману, каждый, кто заговаривает о снах или присутствует во время этой беседы, обречен на гибель, потому что сны – это вотчина всевластных демонических сил, а разговоры о них – табу, нарушение которого неминуемо ведет к катастрофе.

Использованием сновидческих текстов отмечен ряд других произведений Гофмана – «Принцесса Брамбилла», «Фалунские рудники», «*Datura Fastuosa*», но в них сны выступают как второстепенная форма организации художественного мира. Здесь, как и в «Магнетизере», сны придают повествованию таинственность, а также являются знаками надвигающейся опасности. Позиция Гофмана не меняется принципиально, хотя он и пишет в финальных строках новеллы «Дон Жуан»: «Раскройся, далекое неведомое царство духов, край чудес – Джиннистан⁴, где в неизъяснимой благодатной скорби, как в величайшей радости, для восхищенной души с переизбытком исполняется все обещанное на земле! Позволь мне вступить в круг твоих пленительных видений» [10, с. 93]. Автор считает, что сны могут возвещать человеку и горе, и радость. Эти интонации можно было бы назвать оптимистическими, если бы они не были прологом трагической развязки.

Привлечение сновидений в повествование служит реализации разных задач. Так, в мифе об Урдарозере из сказки «Принцесса Брамбилла» летаргический сон короля Офиоха является символическим испытанием судьбы, которая проверяет короля, а вместе с ним и весь народ, а вслед за этим дарит всеобщее счастье: «О, мы (король Офиох и королева Лирис – Т.Л.) были на чужбине, пустынной, негостеприимной, во власти тяжелых снов и проснулись на родине» [13, с. 318]. В новеллах «Фалунские рудники» и «*Datura Fastuosa*» сновидческие формы используются Гофманом для демонстрации уязвимости человека, его незащищенности перед воздействием грозных внеположных сил.

Важная роль отводится снам и в творчестве А. фон Арнима (1781–1831). Сновидения в его произведениях можно разделить на две группы – вещие сны и грезы особого рода, которые мы условно назовем мистерийными сноподобными состояниями. Наиболее ярким примером вещего сна является сновидение Бертольда в романе «Хранители короны». Прежде чем приступить к анализу сна, кратко изложим предшествовавшие ему события, так как они становятся начальной точкой кардинальных изменений в жизни молодого человека. Бертольд участвует в торгах, чтобы купить приглянувшийся ему участок земли. У молодого человека недостаточно денег, чтобы перебить сумму, предложенную Фингерлингом. Неожиданно появившийся старик, которого Бертольд уже однажды видел при таинственных обстоятельствах, убеждает молодого человека, несмотря на отсутствие денег, предложить наибольшую сумму за участок земли. Торги выиграны, приходит время платить. Бертольд растерян.

Далее Арним вставляет в повествование сновидение, в котором Бертольд вновь видит старика и рассказывает ему о своих материальных трудностях. Во сне старик разгребает землю у растущей поблизости липы, показывает сундук, доверху наполненный золотыми и серебряными монетами, и разрешает Бертольду пользоваться сокровищем при условии, что тот вернет ему драгоценности, если в этом воз-

⁴ Джиннистан – царство фей из «Тысячи и одной ночи» – присутствует также в сказке «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» (1818). Однако, упоминая в новелле страну чудес, Гофман, вероятнее всего, отсылает читателя к текстам Новалиса. Джиннистан – героиня сказки Клингсора из романа «Генрих фон Офтердинген», которая олицетворяет собой фантазию. В повести «Ученики в Саисе» Джиннистан выступает как синоним земного рая.

никнет необходимость. При сравнении сна Бертольда с другими сновидческими текстами, например, в произведениях Гофмана или Новалиса, бросается в глаза его простота и незамысловатость. Может даже сложиться впечатление, что сновидение лишено всякой оригинальности.

Включая данное сновидение в сюжет романа, автор преследует несколько целей. Во-первых, сон выполняет информативную функцию, так как он прогнозирует будущие события, что позволяет отнести его к разряду вещей. К.Н. Мхитарян пишет: «Характерной особенностью вещего сна является осознание человеком его предсказательного значения. Мало того, что вещий сон хорошо запоминается, он, обычно, бывает снабжен как бы "интуитивной меткой", ощущением или впечатлением о том, про что он, на самом деле, снился, какого качества события будущего в нем отражены» [14, с. 19]. Такой «интуитивной меткой» для Бертольда становится липовая ветка, которая воскрешает в памяти молодого человека увиденный сон, благодаря чему он и находит зарытый в земле клад.

Во-вторых, тема сновидения точно отражает эстетические устремления гейдельбергских романтиков. В своем исследовании А.А. Панченко, указывая на то, что сны о кладах являются неотъемлемым атрибутом народной культуры, также отмечает: «Для крестьянина сон оказывается прямой речью потусторонней сферы <...>. Это не просто речь, но речь-действие: она указывает, рекомендует, предупреждает. Она не нуждается в дополнительном разъяснении; наоборот, она сама может служить комментарием к неверно понятым сообщениям» [15, с. 23]. Как видно, между фольклорными сновидениями о кладах и сном Бертольда существуют очевидные параллели. Таким образом, Арним, разрабатывая в сновидческом тексте типичный фольклорный мотив, стремится к первоначальной форме описания сновидений.

В-третьих, Арним добивается «заземления» сверхреального. Появления старика в реальном мире окутаны предельной таинственностью, его исчезновения (он как бы растворяется в воздухе) нарушают физические законы. Тем самым старик уподобляется призраку, который материализуется и перевоплощается по собственному усмотрению. Однако согласно специфической логике сновидений, такое поведение является вполне естественным, более того, ему придается «здоровый смысл». Исходя из этого, во сне, который, по словам Ю.М. Лотмана, является нереальной реальностью [1, с. 222], подчиненной другим законам, реальность старика-призрака становится неоспоримой.

В-четвертых, следует учитывать, что язык сновидений полисемантичен и символичен. Благодаря этой особенности сновидческие тексты могут выполнять не только свою прямую задачу – информирование сновидца, но и использоваться автором для выражения других, более глубинных смыслов, а значит обращаться непосредственно к читателю. Можно утверждать, что благодаря символике Арниму удается заложить в сон общую канву будущей жизни Бертольда.

Так, Арним буквально приковывает внимание читателя к липе. Значение липовой ветки выходит далеко за рамки сна, так как она становится начальным звеном длинной причинно-следственной цепочки в жизни Бертольда, которую можно представить следующим образом: липовая ветка → клад → покупка участка земли → строительство суконной фабрики → пост бургомистра Вайблингена. Если принимать во внимание, что в немецко-говорящих регионах липу «часто упоминали в песнях со времен Вальтера фон дер Фогельвайде, после чего она стала прямо-таки символом сельской общины» [16, с. 471], то первая жизнь Бертольда⁵ в маленьком швабском городке с патриархальными традициями воспринимается как истинное единение с народом, его обычаями и культурой.

В вещем сне присутствует также числовая символика. В сновидении происходит третья «встреча» молодого человека со стариком, что можно интерпретировать как символическое божественное благословение, данное Бертольду на пути к восстановлению былого величия династии Гогенштауфенов. Одновременно с этим Арним дважды заостряет свое внимание на числе 24 – количестве листиков на липовой ветке. Число 24 указывает на «количество старцев в Апокалипсисе Иоанна» [16, с. 990]. Это позволяет утверждать, что это число символически отражает не только трагические ошибки Бертольда в будущей жизни, но и современное Арниму печальное положение Германии. Таким образом, семантика вещего сна Бертольда существенно расширяется благодаря своей символичности.

В произведениях Арнима представлены также мистериальные сноподобные состояния, благодаря которым человеку перед лицом смерти дается право подвести итог своей жизни: Изабелла и Карл («Изабелла Египетская»), Бертольд («Хранители короны»). Наиболее ярко подобное состояние изображается писателем в финале новеллы «Изабелла Египетская» (1812). Изабелла и Карл, пути которых, несмотря на любовь, разошлись, переживают символическое воссоединение. Чувствуя приближение смерти, они ложатся в гроб, и перед их взором возникают мистические картины. Карл «увидел Изабеллу, которая, утешая и любя, шла ему навстречу по полям вечных мыслей, где ошибки человека вместе с телесной оболочкой рассыпаются в прах. Она позвала его, и он пошел за ней и вскоре увидел яркую утреннюю зарю,

⁵ Разделение жизни Бертольда на два периода – до и после заключения договора с доктором Фаустом – отчетливо прослеживается по ходу развития сюжета. Стремление Арнима противопоставить оба периода отражается также в заглавии первой части романа – «Первая и вторая жизнь Бертольда» (*Bertholds erstes und zweites Leben*) [17].

в свете которой Изабелла указывала ему путь на небеса»⁶ (перевод наш – Т.Г.). Видение Карла – это символический суд смерти, где Изабелла, следуя божьим заповедям, прощает ему все прегрешения. Изабелле, в отличие от Карла, не нужно держать ответ за свои земные грехи, поэтому она видит картины из будущей счастливой жизни своего народа и умирает со спокойным сердцем.

Сходство таких снопоподобных состояний заключается в том, что они подводят итог земной жизни человека. Согласно Арниму, они даются всевышним Творцом для того, чтобы человек мог проститься со всем, что ему дорого, и успел за этот короткий миг взглянуть со стороны на свершившееся. Но такое откровение для нашего «Я» наступает лишь с приходом смерти, так как она освобождает человека от связи с физическим телом.

Немаловажную роль играют сновидения и в творчестве Л. Тика, о чем свидетельствует обилие произведений, в которые писатель включает сны⁷. Немецкая исследовательница М. Тальман отмечает, что «Тик придавал большое значение своим собственным сновидениям, которые оставляли в его памяти мучительный осадок» [19, S. 47]. Сны в творчестве писателя имеют ряд особенностей. Статистический анализ показывает, что в пяти ранее названных новеллах Тик употребляет слово «Traum» в разных его формах 33 раза, однако полностью исключает из повествования рассказы о снах. Писатель ограничивается констатацией того, что сновидение было, резюмирует его содержание, а впечатление от сна отражает такими эпитетами, как «странный» (*seltsam*), «фантастический» (*phantastisch*), «пугающий» (*ängstlich*), «тяжелый» (*schwer*), «чудесный» (*wunderbar*), «нежный» (*zart*), «сладкий» (*süß*). Вещий сон заглавной героини романа «Виттория Аккоромбона» Тик также не включает в повествование. О его существовании читатель узнает лишь в финальных сценах: «О Боже! <...> Сбывается страшный сон моего детства!» [20, с. 199]. Таким образом, сновидения как структурный элемент художественного текста представлены у Тика, как правило, в предельно сжатой форме.

Тем не менее сны в произведениях писателя являются одним из самых важных средств предугадывания судьбы. Так, в новеллу «Удивительная история любви прекрасной Магелоны и графа Петра Прованского» Тик включает четыре вещих сна. Сон I, представленный автором лишь несколькими строками, наполняют картины любви, похищений, лесов и штормов. В Сне II принцессе снится кольцо, которое она позже получает в подарок от Петра. В Сне III молодой человек видит Магелону и все свое прошлое вплоть до момента разлуки с девушкой, что и побуждает его совершить отчаянный побег из плена. Счастливому воссоединению предшествует Сон IV, в котором Петр выкрикивает имя своей возлюбленной. Как видим, сновидения в новелле отличаются хаотичностью, могут носить ретроспективный характер и побуждают в этом случае к действию, но чаще отражают события из будущей жизни героев.

Художественное творчество Тика дает возможность определить его отношение к снам как к феномену человеческой психики. В романе «Странствия Франца Штернвальда» писатель пишет: «Часто <...> во время сна мы отдыхаем в мире, более прекрасном, нежели наш; отвернувшись от подмостков этого мира, душа поспешает к тем другим, неведомым, магическим подмосткам, где играют ласковые огни и не смеет выступить страдание; и тогда дух расправляет свои исполинские крыла и наслаждается небесной свободой, беспредельностью, в которой ничто не сковывает его и не мучит. Проснувшись, мы зачастую спешим с презрением отмахнуться от этого более прекрасного мира, ибо не можем влести наши сны в наш повседневный обиход: ведь они начались не с того места, где мы вчера вечером оставили свои мирские хлопоты, а шли собственными своими путями» [21, с. 48]. Очевидно, что писатель признает наличие трансцендентного мира, который оказывает большое воздействие на жизнь индивида. В сновидении, согласно представлениям автора, осуществляется контакт между двумя мирами. Одновременно сон выступает у Тика как метафора свободы, ибо способность человека войти в пространство прошлого или будущего есть причина и следствие глубинной работы духа. Таким образом, сон является ничем иным, как визуализацией неподдающихся познанию процессов внутри человека.

Заключение. Художественное воплощение судьбы в немецком романтизме неразрывно связано с фантастическим, что объясняет активное введение в повествование сновидческих текстов, способных отразить взаимодействие человека с высшими силами.

Отношение немецких романтиков к снам амбивалентно. Для Новалиса сон – это особая форма инобытия, благодаря которой пробуждается дремлющий потенциал человека и личность открывает себя. Одновременно с этим сон является своеобразным божественным благословением в дорогу к своей самости. В произведениях Гофмана представлена противоположная идея: сны – это вотчина всевластных демонических сил, облакающих человека на страдания. В творчестве Арнима в сновидениях обнажается

⁶ «... Isabella erblickte, wie sie ihm tröstend und liebend an den Gefilden der ewigen Gedanken begegnete, wo die Irrtümer des Menschen mit der Last seines Leibes in Staub zerfallen. Sie winkte ihm, und er folgte ihr bald und sah ein helles Morgenlicht, worin Isabella ihm den Weg zum Himmel zeigte ...» [18, S. 623].

⁷ Это, например, новеллы «Белокурый Экберт» (1796), «Руненберг» (1802), «Удивительная история любви прекрасной Магелоны и графа Петра Прованского» (1797), «Любовные чары» (1811), «Эльфы» (1811), романы «Странствия Франца Штернвальда» (1798), «Виттория Аккоромбона» (1840) и др.

механизм взаимодействия трансцендентной реальности со сновидцами. Сон о кладе демонстрирует стремление автора приблизиться к первоосновам народного творчества и привнести личную ноту благодаря введению в повествование символики. Изображение снопоподобных состояний указывает на их сакральный характер, возможность искупления совершенных грехов и освобождение человека от бремени земных забот. В творчестве Тика сновидения выступают как продукт свободного творения человека, хотя эта свобода носит неосознанный характер, и одновременно сны становятся средством отражения предзаданности человеческой судьбы.

В творчестве немецких романтиков сновидения могут использоваться как мифологема «жизнь есть сон», как метафора смерти или метафора свободы. Помимо этого, сновидческие тексты привлекаются для создания атмосферы напряженности, упреждения судьбоносных поворотов в жизни персонажей, демонстрации сложности мироустройства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М. : Гнозис ; Изд. группа «Прогресс», 1992. – 272 с.
2. Бурганов, А.Н. Выставка «Искусство и сновидение». Впечатления художника / А.Н. Бурганов // Сон – семиотическое окно. XXVI-е Випперовские чтения. – М., 1993. – 147 с.
3. Ельницкая, Л.М. Сновидения в художественном мире Лермонтова и Блока: миф о демоне / Л.М. Ельницкая // Сон – семиотическое окно. XXVI-е Випперовские чтения. – М., 1993. – 147 с.
4. Избранная проза немецких романтиков : в 2 т. – М. : Худож. лит., 1979. – Т. 1. – 397 с.
5. Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: РЖ / РАН ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. – М., 2005. – № 1. – 212 с.
6. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с.
7. Новалис. Генрих фон Офтердинген / Изд. подг. В.Б. Микушевич. – М. : Ладомир; Наука, 2003. – 280 с.
8. Фёдоров, Ф.П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика / Ф.П. Фёдоров. – М. : МИК, 2004. – 368 с.
9. Берковский, Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. – Л. : Худож. лит., 1973. – 568 с.
10. Гофман, Э.Т.А. Собр. соч. : в 6 т. / Э.Т.А. Гофман. – М. : Худож. лит., 1991. – Т. 1. – 494 с.
11. Шумкова, Т.Л. Зарубежная и русская литература XIX века. Романтизм : учеб. пособие / Т.Л. Шумкова. – М. : Флинта: Наука, 2002. – 240 с.
12. Шульц, Г. Новалис, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни / Пер. с нем. М. Бента. – Челябинск : Урал LTD, 1998. – 327 с.
13. Гофман, Э.Т.А. Собр. соч. : в 6 т. / Э.Т.А. Гофман. – М. : Худож. лит., 1991. – Т. 3. – 557 с.
14. Мхитарян, К.Н. Реальность сновидения; свидетели сновидения / К.Н. Мхитарян // Сон – семиотическое окно. XXVI-е Випперовские чтения. – М., 1993. – 147 с.
15. Панченко, А.А. Сон и сновидение в традиционных религиозных практиках / А.А. Панченко // Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. – М. : РГГУ, 2001. – С. 9–25.
16. Энциклопедический словарь символов / Авт.-сост. Н.А. Истомина. – М. : АСТ: Астрель, 2003. – 1056 с.
17. Arnim, A.v. Die Kronenwächter / A.v. Arnim. – Leipzig : Philipp Reclam, 1980. – 600 S.
18. Arnim, L.A.v. Die Erzählungen und Romane : in 3 Bdn. / L.A.v. Arnim. – Leipzig : Insel-Verlag, 1981. – Bd. 1. – 1067 S.
19. Thalmann, M. Probleme der Dämonie in Ludwig Tiecks Schriften / M. Thalmann. – Weimar : Duncker Verlag, 1919. – 101 S.
20. Тик, Л. Виттория Аккоромбона: Роман в пяти книгах / Л. Тик. – М. : Наука, 2003. – 437 с.
21. Тик, Л. Странствия Франца Штернвальда / Л. Тик. – М. : Наука, 1987. – 360 с.

DREAMING AND THE NOTION OF FATE IN GERMAN ROMANTICISM

T. HARDZIAYONAK

Peculiarities of reverie texts in Novalis's, E.T.A. Hoffman's, A. von Arnim's and L. Tieck's prose are considered. Dreams with their disorder, insubmission to causal logic, fabulousness are one of the means of artistic embodiment of fate in German Romanticism. General characteristic of Romantic dreams is their text-function as a special form of otherness which portrays hyper-conventionality and irrationality of fate. Reverie texts are incorporated by the Romanticists for creating the atmosphere of tension, anticipation of crucial turns in their protagonists' lives, demonstration of the complexity of universe. They often become means of depiction of tragic existence. German Romanticists' attitude to dreams is ambivalent. Dreams are used as a 'life is a dream' mythologem, as a metaphor for death or freedom.

Keywords: German Romanticism, dreams, fate, symbol, life, death, freedom.

УДК 821(476).09

**“РАДЗІВІЛІЯДА” Я. РАДВАНА Ё ЭПІЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ ЕЎРОПЫ
(НА ПРЫКЛАДЗЕ ПАРАЎНАЛЬНАГА АНАЛІЗУ З “ПЕСНЯІ ПРА НІБЕЛУНГАЎ”)**

К. У. ЛУШНЕЎСКАЯ
(*Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт*)
lew0204@yandex.by

Праводзіцца аналіз мала даследаванай эпічнай паэмы Яна Радвана «Радзівіліяда» (1592). Паэма стала адлюстраваннем падзей Лівонскай вайны (1558–1582) на тэрыторыі Беларусі. Цяжкія выпрабаванні беларускага народа спрычыніліся падзвігамі, якія былі ўслаўлены ў эпасе. Адзначана, што росквіт жанру эпасу быў звязаны з ростам нацыянальнай самасвядомасці ў Беларусі, які прыйшоўся на крыху пазнейшы перыяд у параўнанні з Заходняй Еўропай. На прыкладзе параўнальнага аналізу з «Песняй пра Нібелунгаў» вызначаецца месца «Радзівіліяды» у эпічнай традыцыі Еўропы. Асобная ўвага звяртаецца на самастойныя рысы «Радзівіліяды»: гістарычнасць, дакладнасць хранатопу, эпічны герой як ідэальны герой, адсутнасць жаночых персанажаў. Вышэй адзначаныя рысы дазваляюць падкрэсліць значэнне «Радзівіліяды» у эпічнай традыцыі Беларусі.

Ключавыя словы: эпоха Сярэднявечча, гераічны эпас, эпас Беларусі, эпічны герой, роля фартуны, пошук славы, хранатоп эпасу, гістарычная аснова.

Уводзіны. Эпоха Сярэднявечча, урэшце, як і адносіны да яе, вылучалася складанасцю і супярэчлівасцю. Калі гуманісты XV–XVI стагоддзяў, якія імкнуліся супрацьпаставіць свой час папярэднім стагоддзям, трактавалі іх як перыяд глыбокага заняпаду, то рамантыкі XIX стагоддзя, насупраць, ідэалізавалі Сярэднявечча і бачылі ў ім увасабленне вышэйшай маралі. Сучасныя даследчыкі пазбягаюць катэгарычнасцей. Трэба прызнаць, што гэта эпоха стала выпрабавальным часам для шматлікіх дзяржаў. Палітычная раздробленасць, міжусобныя войны, феадальная залежнасць і неабмежаваная ўлада царквы не маглі не адбіцца на развіцці краін сярэднявечнай Еўропы. А.Я. Гурэвіч, разважаючы пра «карціну свету» сярэднявечнага чалавека, спасылаецца на такую характарыстыку Сярэднявечча, як «цёмныя стагоддзі невуцтва і застою» [1, с. 16]. Аднак менавіта ў эпоху Сярэднявечча ўзнік выдатны жанр еўрапейскай літаратуры – гераічны эпас. Эпас адлюстроўваў тая супярэчнасці часу, якія характарызавалі як палітычнае, так і культурнае развіццё Еўропы. Пасля падзення Заходняй Рымскай імперыі (476) пачаўся працэс утварэння самастойных дзяржаў. Як вынік, літаратура таго часу арыентавалася на ўмацаванне нацыянальнай самасвядомасці. Гераічны эпас, заснаваны на вуснай народнай творчасці, з нацыянальным героем ў цэнтры падзей, як мага лепш адпавядаў патрабаванням часу. Менавіта тады з’яўляюцца англасаксонскі «Беавульф», французская «Песня пра Раланда», нямецкая «Песня пра Нібелунгаў» і іспанская «Песня пра майго Сіда».

Рост нацыянальнай самасвядомасці ўсходнееўрапейскіх краін прыйшоўся на крыху пазнейшы перыяд, і таму былі свае прычыны. Перапынак у некалькі стагоддзяў быў абумоўлены розным развіццём краін Захаду і Усходу. Згодна з гэтым, Г.М. Сагановіч у сваім артыкуле «У пошуках Сярэднявечча» (1997) адмаўляе магчымасць «пераносу заходнееўрапейскай перыядызцыі на мінулае Беларусі» [2, с. 3–18]. У час, калі ў Заходняй Еўропе барацьба за нацыянальнае самавызначэнне спрычынілася да фарміравання самастойных дзяржаў, у Беларусі «цяжкая барацьба са знешнім ворагам знясілівала краіну, перашкаджала яе нармальнаму развіццю, стрымлівала далейшы сацыяльна-эканамічны і культурны прагрэс, дадаткова аслабляла ваенна-палітычную магутнасць адасобленых княстваў» [3, с. 7]. Але шматпакутны гістарычны шлях беларускага народа меў «станоўчы вынік, – піша сучасная даследчыца Ж.В. Некрашэвіч-Кароткая, – бясконцыя войны, што грывелі на нашай зямлі, спаражалі не толькі гаротныя ахвяры, кроў і слёзы, але таксама высокія падзвігі, нечуваныя дагэтуль прыклады воінскай доблесці, якія патрабавалі велічнага ўслаўлення» [4, с. 93].

Асноўная частка. Час узнікнення эпічных паэм ў Беларусі звязаны з панаваннем лацінамоўнай паэзіі. У Еўропе на той момант лацінская мова лічылася самай прыгожай, багатай на словы і гучнейшай за ўсе, якімі культурныя людзі выказвалі думкі і пачуцці. Яшчэ адным чыннікам лацінамоўнасці эпічных паэм была іх арыентацыя не толькі на айчыннага, але і на замежнага чытача. Таму шмат эпічных паэм пададзена на латыні – традыцыйнай мове эпасу з часоў Антычнасці. Сярод іх першае месца займае «Песня пра зубра» (1522) Міколы Гусоўскага. Гэты твор з’яўляўся адзіным прыкладам адлюстравання вялізнай і самаадданай любові да Радзімы, які нязменна натхняў шматлікіх пісьменнікаў, пакуль на змену яму не прыйшла паэма «Пан Тадэвуш» (1834) Адама Міцкевіча. Тым часам тыповай рысай эпічных паэм XVI стагоддзя было ўслаўленне князёў і манархаў. Такім прыкладам стала «Радзівіліяда, або пра жыццё і дзеі, слаўныя падзвігі бессмяротнай памяці найсвяцейшага пана Мікалая Радзівіла, князя ў

Дубінках і Біржы Віленскага княства, а таксама наймацнейшага ваяводы войскаў Вялікага Княства Літоўскага» (1592). Напісаны адной з Вергіліевай «Энеідай» мовай – лацінаю, гераічны эпас «Радзівіліяда...» апа-вядзе пра гістарычнае мінулае Беларусі, Лівонскую вайну, у якой мужа змагаўся і быў ўслаўлены вялікі князь Мікалай Радзівіл. Аўтар «Радзівіліяды», па апошніх звестках Ян Радван, стварыў эпас пра сучасныя яму падзеі, якія адбываліся пераважна на тэрыторыі Віцебскай вобласці Беларусі. Тое, што гэты твор уяўляе сабой помнік гераічнага эпасу не выклікае сумненняў. С.В. Кавалёў, даследванні якога доўгі час былі адзінай крыніцай звестак пра паэму, таму пацверджанне [5]. «Радзівіліяда» нібы нагадвае антычныя эпасы «Энеіду» і «Іліяду», пра што сведчыць ужо сама назва твора. Больш падрабязна антычным эпасам займаўся Мацей Казімір Сарбеўскі, і паводле яго трактата «Пра дасканалую паэзію, або Вергілій і Гамер» (1632) Ж.В. Некрашэвіч-Кароткая даследвала лацінамоўны эпас Я. Вісліцкага «Пруская вайна» (1516) як першы ўзор «дасканалай паэзіі» у нашай старажытнай літаратуры [4, с. 93].

Неабходна згадаць, што думка пра параўнанне помнікаў антычнага эпасу з еўрапейскім эпасам Сярэднявечча ўжо мела месца, напрыклад, ў літаратуры рамантыкаў. І.В. Гётэ, І.Г. Гердэр, А.В. і Ф. Шлегелі і Л. Уланд параўноўвалі «Песнь пра Нібелунгаў» з «Іліядай» Гамера. Так, Л. Уланд наступным чынам выказаў сваю думку: «Смерць Зігфрыда выклікае тое ж самае, што і смерць Патрокла. Як смерць Патрокла абуджае гнеў у Ахілея, так і смерць Зігфрыда выклікае помсту з боку Крым-хільды...» [6, с. 163]. Для большасці сучасных аматараў гераічнага эпасу відавочным здаецца сувязь вобразаў Зігфрыда і антычнага Ахілея паводле іх незвычайнай сілы і непаражальнага цела за выключэннем аднаго слабага месца. Так, зварот да антычнага эпасу ў дачыненні як «Песні пра Нібелунгаў», так і «Радзівіліяды», з аднаго боку, а таксама іх прыналежнасць да жанру гераічнага эпасу ў рамках росту нацыянальнай самасвядомасці, з другога боку, стала зыходным пунктам для аналізу вышэй адзначаных твораў. «Радзівіліяда» прысвечана адной з трагічных і велічных падзей мінулага Беларусі – Лівонскай вайне (1558–1582). Лівонская вайна ўяўляла сабой барацьбу Вялікага княства Літоўскага, Швецыі, Даніі і Маскоўскай дзяржавы за тэрыторыю тагачаснай Лівоніі (бел. Іфлянтыі ці ням. Ліфляндыі). Галоўнай мэтай для Івана IV быў выхад да Балтыйскага мора, які мог гарантаваць развіццё гандлю з заходне-еўрапейскімі дзяржавамі. Вялікае княства Літоўскае ў той час выступала супраць імкнення Вялікага княства Маскоўскага заняць пануючае становішча ва ўсходне-еўрапейскім і балтыйскім рэгіёне. Акрамя таго, Вялікае княства Літоўскае ўмяшалася ў Лівонскую вайну, бо Жыгімонт Аўгуст меў абавязак абараняць Лівонію ад Расіі згодна з мірным дагаворам (1559) паміж Вялікім княствам Літоўскім і Лівоніяй [7, с. 621].

Кароль Жыгімонт Аўгуст звяртаецца за дапамогай да Мікалая Радзівіла, у гісторыі Беларусі прызванага Рудым. Эпас прысвечаны апісанню жыццявага шляху Радзівіла ад юнацтва і да смерці. Яшчэ напачатку твора, Я. Радван, нібы забягаючы наперад, піша: «*Я апяваю цябе, Радзівіл, твае слаўныя дзеі, / Вартыя памяці і піэрыіскі вянок укладаю. / Чутка пра гэты твой подзвіг дайшла да Еўропы, да самых / нават далёкіх краін...*» (16–19) [4, с. 97]. Паэт апісвае Мікалая як вельмі адукаванага юнака, паколькі «многа й ахвотна чытаў ён гісторыю грэкаў і рымлян». Так гартуецца «мужны дух» Радзівіла, калі «ён спасцігае, у чым трэба бачыць жыццёвую мудрасць». І вось Радзівіл, адалеўшы «ратныя хітрасці і законы ваеннай навукі», прагне сапраўднага бою: «*“Бацька! Дазволь жа цяпер далучыцца да бітвы крывавай! / Ясна Цнота праз цяжар уносіць мужоў да нябёсаў, / Толькі ў суровым баі праяўляецца моц і адвага: / Гэтак героі заўжды заслугоўваюць памяць народа, / Гонар Айчыны сваёй. Гэтак крочаць героі да зораў”*» (440–444) [8, с. 88]. Але кароль не жадае такіх «перамог» адзінаму сыну і выказвае перасцярогу перад «ухваленнямі»: «*“Пільна не пніся, не лезь на вяршыні напышлівай славы: / Міру больш прагна жадай, чым трыўмфаў любой перамогі”*» (360–361) [9, с. 76]. У кожнага свой час, і такі момант надыходзіць і для Мікалая Радзівіла, калі кароль Аўгуст вылучае яго сярод іншых: «*“Маю я князя, паны: ён паходзіць з крыві Радзівілаў, / Слаўны герой Мікалай, найвышэйшы і родам, і справай. / Вось я рашэнне прыняў, што, зрабіўшы яго палкаводцам, / Людзям падтрымку пашлю. Дык збірайце ж у бітву імкліва / Мужныя войскі свае, узбраеннем адметныя слаўным!”*» (664–668) [10, с. 92]. Кароль не памыліўся. Малады воін Радзівіл быў вельмі захоплены прапановай караля: «*Так адказаў Радзівіл: “О, кароль найвялікшы, ты ўбачыш: / Дзень не засведчыць ніводзін, што я да адвагі не здатны. / Буду гатоў да ўсяго, што захочаш – і ў міры, і з Марсам, / Штоб на далей не прынёс мне ліхі пераменлівы шанец: / Цешыцца буду жыццём, ці загінуць прызначыць Узвышні, / Воля якога заўжды ўсімі справамі ў свеце кіруе. / Хоць бы гадзіны жыцця для мяне працягнуліся троху! / Хай не так хутка душу смерць аддзеліць сурова ад цела! / Першы пачну за табой уздымацца да самага неба, / Толькі б ставала жыцця для цябе, княжа Аўгуст! Я буду / Подзвігам верным сваім пашыраць твае гонар і славу, / Толькі б нябёсы маім паспрыялі задумам высокім!..”*» (486–497) [8, с. 89]. Мікалай Радзівіл нічога не баіцца: «*Славы нягаснай сабе ў небяспехах шматлікіх шукае*» (266) [11, с. 88], і нават смерць не палохае яго: «*Смерць ён гатовы прыняць у абмен на здабытую славу*» (517) [12, с. 86]. Мікалай Радзівіл здзейсніў шмат перамог, змагаючыся за Радзіму. Нават яго імя мае значэнне «пераможца народаў», нібыта нагадваючы імя германскага

Зігфрыда, што перакладаецца як «радасць перамог». Магчымая слава кіруе ўчынкамі эпічных герояў, а іх прыклад натхняе іншых воінаў: «*Бач, прага славы пазней здабывае сабе ўзнагароду: / Храбрасцю ўласнай сваёй ён другіх падывае на бітву*» (581–582) [13, с. 77], – піша паэт, гаворачы пра Радзівіла. Так верныя воіны адказваюць яму: «*“Шанец ваенны цябе ахінае сваімі крыламі. / Хто гэтакі ж спрытны, як ты, у рамёствах суролага Марса? / Слава твая паляціць, панясецца на крылах нястомных / З гэтага месца, а лаўр вечны гонар надасць па заслугах. / Сцяг уздымаць загадай, карытайся са зручных абставін. / Прагнем з табою і мы шляхам доблесці цяжкім да славы / Разам прайсці – праз агонь, праз варожую зброю, праз цяжар”*» (848–854) [14, с. 80]. Узгадваючы «шанец ваенны», атрад Радзівіла мае на ўвазе Фартуну, якая ў гэты момант спрыяе герою, а гаворачы пра «славу», атрад спадзяецца на перамогу свайго палкаводца.

Тэма Фартуны і лёсу стаіць асобна, але між іншым неадступна звязана з усім, што тычыцца жыцця эпічнага героя. Яна можа прынесці як поспех, так і паразу ў баі, як уратаваць ад смерці, так і пазбавіць жыцця [15, с. 174–184]. Яна зусім не спрыяе антыгерою эпасу, Івану Жажліваму: «*Што ты смяешся, масковец? Фартуна – табе на пагібель: / Марная тая багіня табе пасміхнулася ветла, / Толькі каб гібель прыспешыць ды зрынуць цябе з вершаліны; / Хутка ўздымае яна, але той жа рукою скідае*» (681–686) [13, с. 79]. Адноўчы яна адступае і ад Радзівіла, заўчасна сышоўшага з жыцця: «*Ты гэта здзейсніў, аднак не звяжае сляпая Фартуна, / Што ёй твае небяспекі! Не хоча цаніць, Радзівіле, / Плён тваёй працы; няхай жа хоць зараз спагядлівым вокам / Ясна зірне на цябе ды вачэй надалей не адводзіць, / Хай усміхнецца яна ды павернецца з мілым абліччам*» (681–685) [16, с. 71]. Вобраз Фартуны ў раннім Сярэднявеччы быў блізка германскім уяўленням пра лёс, якія ўключалі ў сябе шчасце і няшчасце, поспех, долю, шанец. Такі сэнс характэрны для фартуны ў германскім эпасе [15, с. 174–184]. Але пазней Фартуна набывае рысы пераменлівай і капрызнай істоты. Невідучая, Фартуна супрацьпастаўляецца выпадку (лёсу) і Богу. Аўтар эпасу, услед за патрыярхам, падкрэслівае гэту розніцу: «*“Не нейкі абрад забабонны / Тут перад намі, не з’ява прыроды, не выпадак марны, / Хітрай Фартуны падман... Гэта Бог, гэта Бог учыняе!”*» (859–861) [17, с. 71] – чуе кароль Іван IV пра надпіс на скрыжалях з прароцтвамі. Тое, што пад «выпадкамі» маецца на ўвазе «лёс» становіцца відавочным з наступных радкоў: «*О, надарма ўладарам прадказанні, прароцтвы ці цуды: / Лёс накіроўвае ўсё, і за лёсам ідуць паслухмяна*» (881–882) [17, с. 71]. Насуперак Фартуне маскоўскі атрад выпраўляецца на землі лівонцаў, і новай бітвы не мінуць. Падобны эпизод сустракаецца і ў германскім эпасе пра Нібелунгаў, калі дзевы-прарочыцы прадказваюць пагібель войску бургундаў: «*“Ведь, вас бойцов удалых / и звали с целью той, // Чтоб вы, бойцы, позбли / все там, в краю чужом: // Все, кто туда поедут, / да, все найдут там смерть свою”*» (1540,2-4) [18, с. 327]. Але Хаген вырашае асабіста стаць перавозчыкам бургундскага войска. Невядома, што кіруе ім: своеасаблівы выклік Фартуне, ці жаданне найлепш выканаць сваё прызначэнне. Як вынік жыццё губляюць Гельфрат, Блэдэль, Ірынг, Гунтэр, Хаген і іншыя слаўныя Нібелунгі.

Між тым трэба адзначыць, што пагібель Нібелунгаў была выклікана не свавольнай Фартунай, а дзеяннем Крымхільды, галоўнай гераіні эпасу. Менавіта яе словы спрычыніліся да сваркі паміж каралевамі, у выніку якой Хаген абяцае адпомсціць. Ведаючы гэта, Крымхільда наўмысна адкрывае таямніцу Зігфрыда, забойства якога становіцца пусковым механізмам для шэрага бедстваў. Дзеянне «Песні» распачалося вобразам Крымхільды, а яе забойствам скончыўся «пра Нібелунгаў сказ». Жаночыя персанажы ў «Радзівіліядзе», насупраць, не маюць істотнага значэння. Так, напрыклад, гістарычная сястра Мікалая Радзівіла (была жонкаю Жыгімонта Аўгуста) увогуле выключана з аповеду, бо гэты факт біяграфіі, верагодна, не пасаваў гераічнаму эпасу.

Аўтар «Радзівіліяды» не абмяжоўваецца вобразамі Мікалая Радзівіла і Івана Жажлівага, пералічваючы шматлікіх мужных воінаў, палеглых у баі. «Радзівіліяда» – не толькі ўхвала Радзівілу, але і воінам, што суправаджаюць яго. Кожны із іх пакінуў глыбокі след ў гісторыі Беларусі. Паэт надзяляе іх рознымі эпітэтамі: «мужны магутны Мадрэўскі», «Глябовіч, роду выдатнага светач адзіны, ваяр найхрабрэйшы», «мужны Георгій», «Багдан непакісны», «найвялікшы вайсковец Зяновіч», «Кміта Філон – найпершы ў марсавых справах»; сам Радзівіл завецца «мудрым ваяром». Часам паэт вылучае Радзівіла сярод іншых: «*Толькі адзіны герой – Радзівіл, вынаходлівы й спрытны*» (645) [19, с. 72]. Безумоўна, тая веліч, характэрная для герояў эпасу, абяцала веліч і славу нашаму эпасу.

Вяртаючыся да сюжэту «Радзівіліяды», трэба адзначыць, што тысячы жыццяў былі загублены ў кровапралітнай і доўгай Лівонскай вайне. Найбольш яскравымі падзеямі Лівонскай вайны лічацца бітва за Полацк (1563) і бітва на Уле (пры Чашніках) (1564). Менавіта ім прысвечаны другая і трэцяя часткі «Радзівіліяды». Гістарычнасць – асноўная прыкмета эпасу, адзначае В.М. Жырмунскі [20, с. 14]. Згадаем, што пад эпасам разумеюць маштабную падзею ці ўчынак эпічнага героя, якія мелі месца ў мінулым [21, с. 17]. У адпаведнасці з гістарычнымі падзеямі, народ Беларусі перажыў шмат пакут ад свавольстваў Івана Жажлівага. Наконт гэтага аўтар эпасу піша наступнае: «*Енкі чуваць адусюль, галашэнні і плач па забітых. / Прагнае полымя жне ўсе сады пладаносныя й нівы. / Попел накрыў гарады, скрозь свавольная зброя лютуе. / Гіне народ, над якім Марс літоўскі раней злітаваўся. / Хто зможа тут ацаніць вашы страты*

пры гэткай паразе, / Меру лівонскіх пакут, ліхадзейныя ўчынкi тырана?» (38–43) [22, с. 86]. Немагчымасць ацаніць «страты» і «меру пакут» надае падзеям небывалаю трагічнасць, што адпавядае духу мінулага і жанру эпасу ўвогуле: «Ворагаў крыкі вакол пад мурамі чуваць несупынна: / тут супачыну няма ад вайны – аніводнай гадзіны; / Час для турботаў цяпер, для ліхіх ды гаротных нападаў» (601–603) [13, с. 78], – і не зразумела, колькі будзе доўжыцца гэтая навала. Бітва заўжды здаецца доўгай. У «Песні пра Нібелунгаў», аднак, можна сустрэць так званы «гіпербалізаваны час» [23, с. 39], што тычыцца разнастайных падзей. У шматлікіх эпізодах германскага эпасу час непраўдападобна доўгі, напрыклад, калі гаворка ідзе пра збіранне ў дарогу ці чаканне. Часта гіпербалізуецца час тых падзей, якія ў сапраўдным жыцці не маюць такой працягласці. Найбольш яскравы прыклад можна знайсці ў «Песні пра Нібелунгаў», калі Зігфрыд незвычайна хутка праплыў сагну міль за адны суткі: «В тот день да в ночь одну лишь / он с силою такой // Успел добраться быстро / тогда к стране одной: // Сто длинных миль и боле, / наверно, он проплыл // До Нибелунгов края! / там клад большой им спрятан был» (484,1–4) [18, с. 197], тады як паслы Гунтэра робяць гэта за тры тыдні: «И ровно три недели / в тот край они скакали // И в бурге Нибелунга, / куда их посылали, / Бойца в Норвежской марке / им удалось найти. // Устали то-то кони / гонцов от долгого пути» (739,1) [18, с. 227]. У гэтым выпадку аўтар засяроджаны на незвычайнай моцы эпічнага героя.

Тапаграфія эпасу, як правіла, характарызуецца адноснай недасканаласцю. Тым часам Полацк апісваецца ў «Радзівіліядзе» наступным чынам: «Густанаселены горад ад даўніх вякоў на ўзбярэжжы / Хуткай Дзвіны падымае валы старадаўнія ўгору / Быў ён аплотам русінам, пазней – уладаннем ліцвінаў, / Славіўся скарбам сваім, аж накуль яму лёс быў спрыяльны» (457–460) [12, с. 84]. Эпічная тапаграфія гэтага рэгіёна цалкам супадае з гістарычнай. Апісанні іншых мясцовасцей эпасу больш прыблізныя. Вільня, Каўнас, рака Нярыс лакалізуюцца на карце сённяшняй Літвы, і паэт блага ведае іх геаграфію. Менавіта гэта сцвярджае, што аўтар «Радзівіліяды» быў беларускага паходжання. Нямецкая «Песня пра Нібелунгаў», у адрозненне ад беларускага эпасу, заснавана на гістарычных падзеях, для якіх, аднак, характэрна хранатапічная недасканаласць. Падрабязнае апісанне аўстрыйскіх рэгіёнаў і блытанні з іншай геаграфіяй дазваляюць меркаваць аб аўстрыйскім паходжанні аўтара. У адрозненне ад «Радзівіліяды», эпічная гісторыя Нібелунгаў – гэта свая гісторыя. Галоўная бітва Нібелунгаў, калі войска бургундаў было разбіта гунамі, адпавядае сапраўднай гісторыі, аднак пры іншым каралі і ў іншы час (437) [24, с. 86]. Наконт гістарычнага прататыпу мужага Нібелунга Зігфрыда і сёння вядуцца шматлікія спрэчкі, наўрад ці яго вобраз можа знайсці поўную адпаведнасць у гістарычным мінулым. Хутчэй за ўсё, Зігфрыд – гэта зборны вобраз эпічнага героя эпохі Сярэднявечча. Між тым, трэба ўлічваць той факт, што эпас – не летапіс, і розныя адступленні магчымы ўвогуле.

Вывад. «Радзівіліяда» прысвечана падзеям на тэрыторыі сучаснай Беларусі і з'яўляецца яскравым прыкладам эпасу нашай краіны. Лівонская вайна, падобная бітве за Трою, знесла жыцці тысячы суайчыннікаў. Згодна са зместам «Песні пра Нібелунгаў» бітва з гунамі скончылася пагібельлю тысячы Нібелунгаў: «Да, много чести славной / в ту пору полегло; // Большое горе людям / несчастье принесло» (2378,1–2) [18, с. 437]. Нягледзячы на тое, што ў беларускім і нямецкім эпасе адлюстроўваюцца бітвы розных народаў, якія кіраваліся рознымі мэтамі, агульным з'яўляецца значнасць тых падзей, бо не кожная гістарычная падзея магла стаць асновай эпасу. Своеасаблівае гістарычнасць эпасу, характэрная для «Песні пра Нібелунгаў», у «Радзівіліядзе» набывае рысы нечага пэўнага, што робіць яе адзінай крыніцай ведаў аб падзеях таго часу. Хранатапічная неадназначнасць вылучае эпас як жанр. Аднак падзеі «Радзівіліяды» знаходзяць храналагічную адпаведнасць у гістарычным мінулым нашай краіны, тым часам як тапаграфічная недакладнасць у апісанні рэгіёнаў за межамі сучаснай Беларусі можа сведчыць аб беларускім паходжанні аўтара «Радзівіліяды», Яна Радвана. Мікалай Радзівіл, галоўны герой эпасу, прадстаўлены мужным пераможцам народаў, ідэальным героем. Жаночыя персанажы, аднак, у эпасе пра Радзівіла не маюць істотнага значэння ў адрозненне, напрыклад, ад «Песні пра Нібелунгаў». Такім чынам, у пошуках паралеляў паміж «Радзівіліядай» і «Песняй пра Нібелунгаў» нам удалося знайсці самастойныя рысы эпасу Беларусі XVI стагоддзя. Як адзначае С.В. Кавалёў, «станаўленне эпікі ў шматмоўнай паэзіі Беларусі адбываецца ў культурна-стылёвых рамках Рэнесансу як неад'емная частка агульнаеўрапейскага літаратурнага руху, накіраванага на адраджэнне ў новых гістарычных умовах антычнага гераічнага эпасу» [5, с. 19]. У параўнанні з нямецкамоўным эпасам эпічныя паэмы ў Беларусі ўзнікнуць значна пазней. Яскравымі творами нацыянальнага эпасу стане творчасць Якуба Коласа і Янкі Купалы, Максіма Багдановіча і Уладзіміра Караткевіча. Настане час і для «Радзівіліяды» Я. Радвана, перакладзенай на беларускую мову Ж.В. Некрашэвіч-Кароткай, але на жаль так і не выдадзенай асобнай кнігай.

ЛІТАРАТУРА:

1. Гуревич, А.А. Категории средневековой культуры / А.А. Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
2. Сагановіч, Г.М. У пошуках Сярэднявечча / Г.М. Сагановіч // Беларускі гістарычны агляд. – Т. 4. Сш. 1–2 (снеж. 1997). – С. 3–18.

3. Слова пра паход Ігаравы / уклад., прадм. і камент. В.А. Чамярыцкага. – Мінск : Маст. літ., 1986. – 159 с.
4. Радван, Я. Радзівіліяда... / пер. Ж. Некрашэвіч-Кароткая / Я. Радван // Маладосць. – 2011. – № 1. – С. 93–99.
5. Кавалёў, С.В. Літаратура Беларусі позняга Рэнэсансу: жанры, творы, асобы / С.В. Кавалёў. – Мінск : Права і эканоміка, 2005. – 197 с.
6. Уланд, Л. Отрывок из «Песни о Нибелунгах» и объяснение его связей с целым / Л. Уланд // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А.С. Дмитриева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 163–164.
7. Гудавичюс, Э. История Литвы / пер. Г.И. Ефремова. – М. : Фонд им. И.Д. Сытина: Valtrus, 2005. – Т. 1 : с древнейших времен до 1569 года. – 686 с.
8. Радван, Я. Радзівіліяда. Працяг / пер. Ж. Некрашэвіч-Кароткая / Я. Радван // Маладосць. – 2011. – № 4. – С. 87–92.
9. Радван, Я. Радзівіліяда. Працяг / пер. Ж. Некрашэвіч-Кароткая / Я. Радван // Маладосць. – 2011. – № 3. – С. 73–76.
10. Радван, Я. Радзівіліяда. Працяг / пер. Ж. Некрашэвіч-Кароткая / Я. Радван // Маладосць. – 2011. – № 5. – С. 92–98.
11. Радван, Я. Радзівіліяда. Працяг / пер. Ж. Некрашэвіч-Кароткая / Я. Радван // Маладосць. – 2011. – № 7. – С. 87–91.
12. Радван, Я. Радзівіліяда. Працяг / пер. Ж. Некрашэвіч-Кароткая / Я. Радван // Маладосць. – 2011. – № 8. – С. 83–87.
13. Радван, Я. Радзівіліяда. Працяг / пер. Ж. Некрашэвіч-Кароткая / Я. Радван // Маладосць. – 2011. – № 9. – С. 77–81.
14. Радван, Я. Радзівіліяда. Працяг / пер. Ж. Некрашэвіч-Кароткая / Я. Радван // Маладосць. – 2011. – № 10. – С. 79–85.
15. Уколова, В.И. Фортуна в мире западного Средневековья / В.И. Уколова // Вестн. истории, литературы, искусства. Отд-ние ист.-филол. наук РАН. – М. : Собрание; Наука, 2005. – Т. 1. – С. 174–184.
16. Радван, Я. Радзівіліяда. Працяг / пер. Ж. Некрашэвіч-Кароткая / Я. Радван // Маладосць. – 2012. – № 3. – С. 71–74.
17. Радван, Я. Радзівіліяда. Паэма. Працяг / пер. Ж. Некрашэвіч-Кароткая / Я. Радван // Маладосць. – 2012. – № 4. – С. 69–72.
18. Песнь о Нибелунгах. С введением и примечаниями / пер. М.И. Кудряшев. – СПб. : Типография Лебедева Н.А., 1889. – 440 с.
19. Радван, Я. Радзівіліяда. Працяг / пер. Ж. Некрашэвіч-Кароткая / Я. Радван // Маладосць. – 2012. – № 2. – С. 70–73.
20. Жирмунский, В.М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса / В.М. Жирмунский. – М. : АН, 1958. – 145 с.
21. Неклюдов, С.Ю. Типология и история в памятниках героического эпоса / С.Ю. Неклюдов // The Armenian Epic «Daredevils of Sassoun» and the World Epic Heritage. – Yerevan : National Academy of Sciences of Armenia, 2003. – P. 17–24.
22. Радван, Я. Радзівіліяда. Працяг / пер. Ж. Некрашэвіч-Кароткая / Я. Радван // Маладосць. – 2011. – № 6. – С. 85–89.
23. Путилов, Б.Н. Героический эпос и действительность / Б.Н. Путилов. – Л. : Наука, 1988. – 224 с.
24. Корсунский, А.Р. Упадок и гибель Западной Римской империи и возникновение германских королевств (до середины VI в.) / А.Р. Корсунский, Р. Гюнтер. – М. : МГУ, 1984. – 256 с.

Паступіў 07.07.2016

**«RADIVILIAS» OF IOANNES RADVANUS IN THE EPIC TRADITION OF EUROPE
(BASED ON THE «NIBELUNGENLIED»)**

E. LUSHNEVSKAYA

The article is devoted to the not enough studied epic poem «Radivilias» (1592) of Ioannes Radvanus as a vivid example of the heroic epos. The poem reflected the events of the Livonian war (1558–1582) on the territory of Belarus. Severe tests of the Belarusian people caused the deeds, that were honored in the epos. It is noted that the prosperity of the epic genre has been associated with the growth of national consciousness in Belarus, that took place in the much later period in comparison with Western Europe. It defines the place of the «Radivilias» in the epic tradition of Europe on example of a comparative analysis with the «Nibelungenlied». Special attention is paid to independent characteristics of the «Radivilias»: the historicity, the accuracy of chronotope, the epic hero as ideal hero, the lack of female characters. The above noted characteristics allow to emphasize the importance of the «Radivilias» in the epic tradition of Belarus.

Keywords: Middle Ages, heroic epos, epos of Belarus, epic hero, role of fortune, search of fame, chronotope of epos, historical basis.

УДК 821.111(73)

**ЕЎРАПЕЙСКАЯ ВАЙНА ВАЧЫМА АМЕРЫКАНЦА (НА МАТЭРЫЯЛЕ АПОВЕСЦІ
«ПАСВЯЧЭННЕ АДНАГО МАЛАДОГА ЧАЛАВЕКА – 1917» ДЖ. ДОС ПАСАСА)**

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

Разглядаецца аповесць «Пасвячэнне аднаго маладога чалавека – 1917» Дж. Дос Пасаса, якая пачала творчую эвалюцыю пісьменніка. Абапіраючыся на аўтабіяграфічны матэрыял, празаік здзейсніў спробу ўвасобіць вопыт амерыканца, які патрапіў у Стары Свет часоў Першай сусветнай вайны. Адзначаецца, што аўтар пераасэнсаваў асобныя прыёмы, характэрныя для «рамана выхавання», каб занатаваць подых эпохі татальнага вынішчэння. Вынесена ў назву лексічная адзінка «пасвячэнне / ініцыяцыя» сведчыла пра жаданне аўтара звязаць падзеі, што скончыліся не так даўно, са старажытным рытуалам. У новых абставінах ён траціў свой сакральны характар, затое набываў уласціваасці абсурду і звыродства. Аповесць мае выключна антымільтарысцкі характар.

Ключавыя словы: амерыканская літаратура, Першая сусветная вайна, аповедавая тэхніка, «раман выхавання»

Уводзіны. 20–30-я гг. ХХ ст. – прадуктыўны час развіцця амерыканскай прозы пра Першую сусветную. Мастакі слова спрабавалі ўвасобіць асобныя праявы вайны, ужо пачынаючы са жніўня 1914 г., але спатрэбіліся намаганні новай генерацыі літаратараў (Т. Бойда, Дж. Дос Пасаса, Э.Э. Камінгса, Л. Столінгса, У. Фолкнера, Э. Хемінгуэя), каб творы, што закраналі дадзеную тэматыку, страцілі другасны характар і набылі вагу па абодва бакі Атлантыкі. Пісьменнікі адчувалі выключнасць уласнага вопыту. Паводле Дж. Дос Пасаса (*John Dos Passos*, 1896–1970), «у выпадку з асобамі, што павырасталі ў трыццатыя гады, жорсткасць вайны і ўціск звязаны з меншым шокам, чым калі размова ішла пра амерыканцаў майго пакалення, якія гадаваліся падчас ціхамірнага скону дзевятнацатага стагоддзя» (*the brutalities of war and oppression came as less of a shock to people who grew up in the thirties than they did to the Americans of my generation, raised as we were during the quiet afterglow of the nineteenth century*) [1, р. 862].

Персанаж-аднагодак – Марцін Гоў – увасоблены мастаком слова ў дэбютнай аповесці «Пасвячэнне аднаго маладога чалавека – 1917» («*One Man's Initiation – 1917*», 1920). Паводле Я. Засурскага, яна – «першы значны амерыканскі твор пра Першую сусветную вайну» [2, с. 284]. Адрозна пасля публікацыі выданне зацікавіла шэраг крытыкаў: найбольш значныя артыкулы сучаснікаў сабраны ў кнізе «Джон Дос Пасас» з серыі «*Critical Heritage*» (пад рэдакцыяй Б. Мэйна) [3]. Аповесць перадавалася ў 1945 г. пад назвай «Першая сустрэча» («*First Encounter*»). Відавочна, што праца мела выразны аўтабіяграфічны характар. Яна абапіралася на захаваўшыяся лісты, матэрыялы з нататнікаў і дзённікавыя запісы, зробленыя пераважна ў Еўропе (1917) [4]. Ужо ў 1920 г. акрэсліўся шэраг тэм, што былі разгледжаны і ў наступным творы пісьменніка: рамане «Тры салдаты» («*Three Soldiers*», 1921) [5].

На пачатку 1920-х гг. мастак слова выпрацоўвае арыгінальную манеру выкладу матэрыялу, заснаваную на такім прыёме, як мантаж. Паводле А. Зверава, «сам тып мантажу, што вабіў Дос Пасаса ..., стаўся плённы толькі ў літаратуры, якая малявала рэчаіснасць у перыяды высокага гістарычнага напружання ...» [6, с. 514]. У дадзеным выпадку размова ішла пра падзеі татальнай вайны, што да непазнавальнасці змянілі грамадска-палітычнае жыццё Захаду. Пісьменнік адмовіўся ад выключна паслядоўнага выкладу матэрыялу і аддаў перавагу аповеду, які кіраваўся ўнутранай логікай развіцця. М. Джавахідзэ, разважаючы пра аповесць празаіка, падкрэсліла, што прафесійныя веды паўплывалі на будову твора: «законы архітэктуры і жывапісу арганічна зліліся з законамі аповедавай тэхнікі» [7, с. 21].

Асноўная частка. Дж. Дос Пасас акрэсліў асноўную ідэю аповесці, выкарыстаўшы ў яе назве назоўнік «*initiation / пасвячэнне / ініцыяцыя*». У 1917 г. галоўны герой твора і яго таварышы сапраўды прайшлі шэраг выпрабаванняў на шляху да сталасці. Яны асацыятыўна нагадвалі пра старажытныя рытуалы, што сімвалізавалі набыццё неафітам новага вопыту і імя, а разам з ім і іншага сацыяльнага статусу. У ХХ ст. (асабліва падчас сусветных войнаў і рэвалюцый) псеўдотрадацыйныя, пазбаўленыя мэтазгоднасці дзеянні набылі надзвычайную ступень вытанчанасці і пачалі межаваць са звыродствам, бо чалавек усё часцей гвалтоўна губляў годнасць, здольнасць да самаідэнтыфікацыі і рэфлексіі. Варта заўважыць, што пісьменнік з ЗША распрацоўваў спецыфічную мадыфікацыю «рамана выхавання» (персанаж набываў веды пра сусвет і грамадства, назапашваў вопыт, адбываліся псіхалагічныя і духоўныя трансфармацыі яго асобы, але пачуццё гармоніі не дасягалася).

Першай прыступкай да новай тоеснасці было падарожжа Марціна Гоў у Стары Свет. Адпраўной кропкай у эвалюцыі прагаганіста з'явілася наступная думка: «будучыня для яго – нішто, мінулае для яго –

нішто» (*the future is nothing to him, the past is nothing to him*)¹ [8, p. 11]. Затое сучаснасць на той момант звязілася для персанажа да невялікай кропкі: карабля, якому пагражалі і марская бездань, і створаныя чалавекам фактары. Своеасаблівы каўчэг быў месцам, куды патрапілі самыя разнастайныя асобы: экзальтаваная дзяўчына, што безаглядна верыла ў прапагандысцкія лозунгі, маладыя авантурысты, якія марылі пра вайну, як збаўцу ад нуды «амерыканскай мары», інтэлігенты-летуценнікі, што збеглі ад надакучліваўпарадкаванага жыцця дома і т.д. Усе падарожнікі адчувалі, што іх паяднала не толькі жаданне патрапіць у Еўропу як мага хутчэй, але і жах, выкліканы чуткамі пра нікому невядомыя праявы вайны: атрутныя рэчывы, міны, тарпеды. Тыпалагічна першая глава аповесці нагадвае апавяданне Э. Хемінгуэя «Ноч да высадкі» («*Night Before Landing*»; выдана пасля смерці аўтара ў зборніку «Гісторыі пра Ніка Адамса», 1972).

Як адзначалася вышэй, асноўнай тэмай размоў падчас вандроўкі былі страшэнныя рэаліі вайны ў далёкай Еўропе. Надзённымі былі абмеркаванні найноўшых сродкаў масавага знішчэння. Смерць ад кулі персанажы Дж. Дос Пасаса ўспрымалі як нешта больш-менш зразумелае і звыклае, звязанае з ахвяраваннем сябе ў імя іншых. Засталася пытанне, як адносіцца да сыходу ў нябыт ад уздзеяння толькі што вынайздзеных звышдэструктыўных відаў зброі. Нават недасведчаныя ў сутнасці вайны здагадваліся, што смерць, напрыклад, ад удушша зневажае асобу: «З гэтым новым газам нічога немагчыма зрабіць. ... Лёгка парахнеюць, як быццам бы яны гніюць разам з рэштай трупам. У шпітальных гаротнікаў прыхіляюць да мура і пакідаюць паміраць. Кажуць, што скура зеленае ... » (*There's nothing they can do against this new gas ... It just corrodes the lungs as if they were rotten in a dead body. In the hospitals they just stand the poor devils up against a wall and let them die. They say their skin turns green ...*) [8, p. 12]. Апавядаючы пра будні вайны, мастак слова не хаваўся за эўфімізмамі, прынятымі ў прапагандысцкай літаратуры дзеля «санцыі»-расквечвання аб'екту мастацкага ўвасаблення.

Марціну пашчасціла, і ён патрапіў у Стары Свет. Новы асяродак уразіў амерыканца, бо ўсё, што акаляла яго, нагадвала пра багатае мінулае Францыі, якое літаральна матэрыялізавалася перад вачыма неафіта. У 1917 г. і для аўтара, і для апавядальніка адчувальнай была гісторыя даўніх узброеных канфліктаў, напаміны пра якія трапляліся на кожным кроку: «у назвах станцый паўставала старая вайна, аж датуль, калі паводка з пунсовых макаў здавалася крывёй змагароў, забітых ва ўсе часы» (*in the names of the stations rose old war, until the floods of scarlet poppies seemed the blood of fighting men slaughtered through all time*) [8, p. 18]. Паказальна, што дадзеная тэма паўстае не толькі на старонках аповесці Дж. Дос Пасаса. Напрыклад, у зборніку Д. Кэнфілд «Родны прытулак у Францыі» («*Home Fires in France*», 1918) першае з апавяданняў падае ўражанні амерыканцаў-дабраахвотнікаў, якія ўпершыню наведвалі пасапраўднаму старое еўрапейскае паселішча, дзе ўсё дыхала мінулым [9, p. 1].

Пасля Парыжу Марцін Гоў адразу апынуўся на фронце непадалёк ад Марны. Дж. Дос Пасас падкрэсліў, што маладому ганароваму лейтэнанту з медыцынскіх войск бракавала мінімальнага вопыту, каб глыбока ўспрыняць увесь трагізм забойства і вынішчэння. Яго ўразілі словы выпадкова сустрэтага салдата, які параўнаў бойню з абсурдна-загадкавымі падзеямі ў вядомай кнізе Л. Кэрала «Аліса ў Залюстроўі» («*Alice in Wonderland*»). Свае назіранні персанаж узмацніў асацыяцыямі, што прыпадабнялі вайну да дурной пантамімы і выступу цыркачоў (*an ill-intentioned Drury Lane pantomime, like all the dusty futility of Barnum and Bailey's Circus*) [8, p. 25]. Пазней вайна пачала ўсё часцей асацыявацца з маной.

Апавядальнік уяўляў, што баявыя дзеянні-пантаміма павінны абавязкова скончыцца выбухам некантралюемага рогату, накіраванага супраць палітыкаў усіх гатункаў, асоб, што зараблялі на забойстве іншых. Паводле Дж. Дос Пасаса, толькі ўсеагульны шалёны смех мог адолець татальную вайну і яе найбольш бязглуздыя праявы. Таму патэнцыяльна ён павінен быў апанаваць і шараговых, і камандаванне (... *some day ... people everywhere, in all uniforms ... would jump to their feet and burst out at the solemn inanity, at the stupid, vicious pomposity of what they were doing* [8, p. 52]).

Аповесць «Пасвячэнне аднаго маладога чалавека – 1917» – твор шмат у чым тыповы для амерыканскай прозы 20–30-х гг. XX ст. пра Першую сусветную вайну. Напрыклад, як і ў раманах Т. Бойда «Праз жыта» ці Э. Хемінгуэя «Бывай, зброя!», у працы Дж. Дос Пасаса галоўны персанаж не адчуваў асаблівага антаганізму ў дачыненні да ворага: «дзіўна нават падумаць, наколькі мы бліжэй да немцаў, чым да каго-небудзь іншага ...» (*it is funny to think how much nearer we are ... to the Germans than to anyone else*) [8, p. 34]. Шараговыя вайскоўцы, паводле мастака слова, больш-менш талерантна ставіліся да салдатаў па іншы бок акупаў. Іх побыт, самыя інтымныя думкі і пачуцці выклікалі непадробную цікавасць. Спрабуючы выратаваць параненага палоннага, Марцін канчаткова засвоіў добры ўрок: вораг – не жудасная пачвара ці варвар (як яго малявала прапаганда), а, перш за ўсё, звычайны чалавек. Аўтар падкрэсліў, што «ў рэшце рэшт кроў і пот змылі ўсю нянавісць і ману» (*at last they were washed out, all the hatreds, all the lies, in blood and sweat*) [8, p. 104].

Дж. Дос Пасас падаў яшчэ адну гісторыю, у якой увасобіліся адносіны персанажаў-«ворагаў» [8, p. 96]. Спавядальная манера выкладу матэрыялу вылучае дадзены эпізод на фоне іншых. Эпізадычны герой

¹ Тут і далей пераклад з англійскай мовы наш. – З.Т.

(французскі салдат) лаканічна апавядаў пра самы запамінальны ў яго жыцці штыхавы бой, падчас якога ён забіў чалавека. Письменнік увасобіў гэту сумную гісторыю без залішняга пафасу, сканцэнтраваў увагу на сораме асобы, якая здзейсніла ўчынак, што супярэчыў яе перакананням. Невядомы салдат пакутаваў, бо адчуваў, што перапыніўшы жыццё іншага, ён загубіў і сваю душу. Паказальна, што матыў забойства-перараджэння характэрны і для амерыканскай, і для заходнееўрапейскай, і беларускай ваеннай літаратуры. Згадаем апавяданне «Рускі» М. Гарэцкага, раман «Смерць героя» Р. Олдынтана. У аповесці Дж. Дос Пасаса значным з'яўляецца сам працэс вербалізацыі перажытага, бо гэты момант выкрываў новае вымярэнне існавання забойцы па загадзе. У той жа час, напрыклад, рускі з аднайменнага апавядання айчыннага класіка такой магчымасці пазбаўлены, што ў пэўнай ступені пагоршыла яго псіхалагічны стан.

Адным з запамінальных вобразаў, якія паўсталі на старонках аповесці амерыканскага пісьменніка, быў вобраз укрыжаванага Хрыста. Марцін Гоў выпадкова заўважыў драўляную скульптуру Збавіцеля, што крыху дрыжэла пад струменямі дажджу. Персанаж, які ў той момант востра адчуў сваю адзіноту, заўважыў, што нехта спавіў галаву самотнага Ісуса калючым дротам (... *where the crown of thorns had been about the forehead of the Christ someone had wound barbed wire* [8, p. 71]). Міжволі персанаж правёў паралелі, што паядналі выяву Ісуса са звычайнымі шараговымі (і «сваімі», і «чужымі»), якія кожны дзень ахвяравалі ўласным жыццём². Адзіным адрозненнем ад біблейскага сюжэту была бессэнсоўнасць іх дзеянняў, якая дэвальвавала самую ідэю выратавання. Тым больш, што замест маральнага ўзыходжання, гартавання найлепшых чалавечых якасцей новага збавіцеля, які апрануў форму, чакала невыноснае падарожжа ў апраметную, замкнёную прастору падземнага сховішча, куды ён патрапіў у час артабстрэлу ці газавай атакі.

Практычна кожная экстрэмальная сітуацыя, апісаная Дж. Дос Пасасам, патрабавала пэўных літаратурна-мастацкіх сродкаў, якія б дазволілі ўвасобіць радыкальны часава-прасторавы трансфармацыі, што адбываліся ў свядомасці дзейных асоб. Адным са спецыфічных прыёмаў, якімі карыстаўся пісьменнік, была каталагізацыя падзей вайны. На ўвазе меліся залішне ўскладненыя развітыя сказы, якія ўбіралі ў сябе бясконцы шэраг дэталей, што толькі занатоўваліся, але не інтэрпрэтаваліся рэцыпіентам. Тыповым прыкладам, на наш погляд, з'яўляецца наступны пасаж: «Шэра-зялёны парваны камуфляж, што дрыжэў на фоне жоўтага зіхоткага неба ці абвіваўся вакол чорных вычварных дрэў без лісця, зеленаваты прывідны газ. Уздоўж дарогі перавернуты артылерыйскі транспарт, забітыя мулы, што заблыталіся ў пастронках і ляжалі каля разварочаных скрыняў з боепрыпасамі, награвашчаныя ў кучу трупы ... напаяпаханая ў брудзе з роваў» (*Torn camouflage fluttering greenish-gray against the ardent yellow sky, and twining among the fantastic black leafless trees, the greenish wraiths of gas. Along the roads camions overturned, dead mules tangled in their traces beside shattered caissons, huddled bodies ... half buried in the mud of the ditches*) [8, p. 82]. Цытата з аповесці тыпалагічна нагадвае пра пералік аб'ектаў ваеннай рэчаіснасці ў апавяданні Э. Хемінгуэя «Якімі вы не будзеце»³. У абодвух выпадках падаваўся апакаліптычны малюнак, які з вялікай цяжкасцю аналізаваўся персанажам, што не так даўно жыў ва ўпарадкаваным амерыканскім мікракосме. Стваралася ўражанне, што дзейная асоба супраціўлялася гвалтоўнай спробе перабудаваць уласную свядомасць і таму хавала (нават ад сябе) свае сапраўдныя інтэлектуальныя здольнасці.

Дж. Дос Пасас пакінуў фінал аповесці адкрытым, але вынікі гэтага спецыфічнага «пасвячэння» відавочныя. Па-першае, Марцін Гоў спасцігнуў простую, але выбітную ў сваёй значнасці думку: вайна – адзін з самых адмоўных вынікаў існавання цывілізацыі, новы тып духоўнага заняволення. Па-другое, персанаж настойліва падкрэсліваў, што забойства не павінна ператварыцца ў професію і штодзённую патрэбу індывіда. Па-трэцяе, вопыт, набыты амерыканцамі ў Еўропе, назаўжды змяніў іх светаўспрыманне, проціпаставіў іх родным на радзіме, бо ветэран не мог скарыцца, калі размова ішла пра найўныя ўяўленні, пра існасць вайны.

² Падрабязна асобныя аспекты дадзенай тэмы (у дачыненні да заходнееўрапейскай і амерыканскай літаратур) разгледжаны ў працы П. Фюзэла «Вялікая вайна і сучасная памяць» [10].

³ «Па траве і хлебе ўздоўж дарогі, а месцамі і на самой дарозе раскіданы ваенны рыштунак: палявая кухня (яе прывезлі, мабыць, калі справы ішлі лепей); мноства ранцаў з цялячай скуры; ручныя гранаты, каскі, вінтоўкі (некаторыя з іх прыкладам угару, штыхом уторкнуты ў бруд: у рэшце рэшт тут, верагодней за ўсё, пачалі аковацца); шанцавыя прылады, скрыні для патронаў, пісталеты-ракетніцы з раскіданымі вакол патронамі, медыцынскія аптэчкі, процігазы і пустыя скрыні ад іх; прыпалы да зямлі сярод гары пустых гільзаў трохногі кулямёт (у яго выкіпеў кохух, скалечана казённая частка, а са скрыняў непадалёк тырчэлі канцы стужак); трупы кулямётчыкаў у ненатуральных паставах, а вакол у траве ўсё тья ж паперы» (*In the grass and the grain, beside the road, and in some places scattered over the road, there was much material: a field kitchen, it must have come over when things were going well; many of the calf-skin-covered haversacks, stick bombs, helmets, rifles, sometimes one butt-up, the bayonets stuck in the dirt, they had dug quite a little at the last; stick bombs, helmets, rifles, entrenching tools, ammunition boxes, star-shell pistols, their shells scattered about, medical kits, gas masks, empty gas mask cans, a squat, tripodded machine-gun in a nest of empty shells, full belts protruding from the boxes, the water-cooling can empty and on its side, the breech block gone, the crew in odd positions, and around them, in the grass, more of the typical papers*) [11, p. 374].

Вынікі. Аповесць Дж. Дос Пасаса «Пасвячэнне аднаго маладога чалавека – 1917» – першая спроба празаіка пераасэнсаваць свой ваенны вопыт у форме мастацкага твора. У кнізе можна заўважыць шэраг тэм, што і надалей цікавілі пісьменніка: дачыненні войска і асобы, маральнае абгрунтаванне ўласнага ўдзелу ў вайне, які патрабаваў выканання загадаў, адносін да «ворага» і «сваіх» (персанажу-амерыканцу было не так лёгка правесці рысу, якая недвухсэнсоўна падзяліла б еўрапейцаў на гэтыя дзве катэгорыі). Мастак слова паступова пачаў эксперыментнаваць з формай выкладу матэрыялу, ушчыльную падышоўшы да патэнцыялу выкарыстання такога прыёму, як мантаж.

ЛІТАРАТУРА

1. Dos Passos, Jh. *One Man's Initiation: 1917. A Preface Twenty-Five Years Later* / Jh. Dos Passos // *Novels 1920 – 1925*. – New York, Literary Classics of the United States, Inc., 2003. – P. 862–864.
2. Засурский, Я. Джон Дос Пассос / Я. Засурский // *История литературы США. Литература между двумя мировыми войнами* / редкол.: Я. Засурский (гл. ред.) [и др.]. – М. : ИМЛИ РАН, 2013. – Т. VI. Кн. 1. – С. 283–308.
3. *John Dos Passos: The Critical Heritage* / ed. by B. Maine. – London, New York, Routledge, 2005. – 293 p.
4. Dos Passos, Jh. *Letters and diaries 1916 – 1920* / Jh. Dos Passos // *Travel Books and Other Writings 1916–1941*. – The Library of America, 2003. – P. 635–800.
5. Dos Passos, Jh. *Three Soldiers* / Jh. Dos Passos. – New York, The Modern Library, 1932. – 471 p.
6. Зверев, А. Монтаж / А. Зверев // *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века*. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 507–522.
7. Джавахидзе, М. Эволюция Джона Дос Пассоса-романиста (20–40-е гг.) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / М. Джавахидзе. – М., МГУ им. Ломоносова, 1992. – 146 л.
8. Dos Passos, Jh. *One Man's Initiation* / Jh. Dos Passos. – New York, George H. Doran Company, 1922. – 128 p.
9. Canfield, D. *Home Fires in France* / D. Canfield. – New York, Henry Holt and Company, 1918. – 306 p.
10. Fussell, P. *The Great War and Modern Memory* / P. Fussell. – New York, London : Oxford University Press, 1989. – 363 p.
11. Hemingway, E. *First Forty-Nine Stories: Second Impression* / E. Hemingway. – London : Jonathan Cape, 1946. – 471 p.

Поступила 27.06.2016

EUROPEAN WAR AS SEEN BY AMERICAN (ON THE MATERIAL OF 'ONE MAN'S INITIATION – 1917' BY JH. DOS PASSOS)

Z. TRATSIAK

The article is devoted to the story 'One Man's Initiation – 1917' by Jh. Dos Passos, which was the starting point of the author's creative evolution. Using the autobiographic material the prose writer tried to portray American's experience in the Old World during the First World War. The author reconsidered some devices typical to the Bildungsroman. It was done to record the breath of the epoch characterized by total destruction. The lexical unit 'initiation' given in the title showed the authors desire to connect some events that had finished not so long ago with ancient rituals. In new conditions they lost their sacral quality and obtained some features of absurdity and degeneration. The story has an antimilitary character.

Keywords: American literature, the First World War, narrative technique, Bildungsroman.

УДК 821.111

**«ПОТЕРЯННОЕ ПОКОЛЕНИЕ»
В РОМАНЕ Х. ДУЛИТЛ «ВЕЛИ МНЕ ЖИТЬ»**

канд. филол. наук, доц. Н.В. НЕСТЕР
(Полоцкий государственный университет)
n.nester@psu.by

На материале романа Х. Дулитл (Hilda Doolittle, 1886–1961) «Вели мне жить» (Bid Me to Live, 1960) рассматривается понятие «потерянное поколение». Проанализированы и прокомментированы фрагменты, в которых раскрываются разносторонние подходы к трактовке «потерянного поколения», реализуемые в контексте данного произведения. Х. Дулитл не принимала непосредственного участия в военных действиях, поэтому в ее романе мы не находим изображения сражений, писательница решает военную тему сугубо в психологическом ключе. «Потерянное поколение» для Х. Дулитл навсегда осталось фронтовым, однако никогда не было потерянным, скорее выброшенным из пространственно-временного континуума.

Ключевые слова: литература «потерянного поколения», Первая мировая война, трагедия поколения, личная драма Х.Д.

Введение. Литература «потерянного поколения» сложилась в европейской и американской литературе в первое послевоенное десятилетие (1929), когда были изданы «Смерть героя» Р. Олдингтона [6], «На Западном фронте без перемен» Э.М. Ремарка [7] и «Прощай оружие» Э. Хемингуэя [11]. К этому своеобразному «триптиху», посвященному Первой мировой войне, можно добавить роман Х. Дулитл «Вели мне жить», сюжетом для которого послужила история, рассказанная в «Смерти героя».

Имя Х. Дулитл исследователи не связывают с литературой «потерянного поколения». Х.Д. – американская поэтесса, чьи сборники примечательны тем, что созданы под влиянием античной мифологии. Единственный и широко известный во всем мире роман «Вели мне жить» Х. Дулитл писала практически на протяжении всей жизни. Х.Д. начала роман в 1921 году и работала над ним с перерывами вплоть до 1950-х гг. Сюжетное ядро романа составили события 1917 – начала 1918 гг., объединившие трагедию поколения и личную драму поэтессы. В «Вели мне жить» под вымышленными именами скрываются реальные прототипы: Х. Дулитл (Джулия Эштон), Р. Олдингтон (Рейф Эштон), Д.Г. Лоуренс (Фредерико/Рико), Фрида Лоуренс (Эльза), Дороти Йорк (Белла/Арабелла), шотландский композитор Сесил Грей (Ванио/Вана), американский писатель русского происхождения Джон Курнос (Иван Левски), Бриджит Пэтмор (Морган Ле Фе).

Относить роман Х. Дулитл к литературе «потерянного поколения» или не относить – у той и другой позиции находятся свои сторонники и противники. Однако с полной уверенностью можно сказать, что произведение Х.Д. действительно о Первой мировой, так как все события в романе так или иначе подчиняются военным событиям. Х. Дулитл не принимала непосредственного участия в военных действиях, поэтому в ее романе мы не находим изображения сражений, писательница решает военную тему сугубо в психологическом ключе.

Основная часть. Тема потерянного поколения красной нитью вплетается в ткань повествования, занимая центральную позицию всего произведения. С первых страниц романа американская писательница рассуждает по поводу поколения, канувшего в Лету: «What was left of them was the war generation, but lost actually in fact, doomed by the stars in their courses, an actuality, holocaust to Mars, not blighted, not anaemic, but wounded, but dying, but dead»¹ [1, p. 8]. Они казались себе пешками в чьей-то игре, в вечном неустойчивости мира, вынуждены были скитаться в поисках относительно мирного пространства в смертельном хаосе войны. Кто-то шел на фронт в поисках хоть какой-то определенности, кто-то спасался в тылу, пытаясь погрузиться в омут безутешных увеселений, чтобы хотя бы на время забыть и не слышать глухих отголосков войны, доносимых буквально отовсюду – в проходящих мимо фронтовых эшелонах, фронтовых письмах, отзвуках канонады.

Герои романа, как представители «потерянного поколения», все события в своей жизни связывали с войной, которая была своего рода точкой отсчета: «Nobody was to blame for anything, or the war was to blame for everything. This was the new note, the new dimension, this was not-war. This was a Vane, a young musician, who did not talk of war. This was another set to be reckoned with or rather something from the outside to pull her away from the old crowd. There was Ballentyne in Ireland; there was de Meroff, a young Russian in

¹ «Нет, то поколение навсегда осталось фронтовым – не потерянным поколением, а посеянным на поле брани, проклятым звездами и оставленным, брошенным под ноги богу войны. Они не сдались, не сломались, но их контузило, они ранены, – они у последней черты» [2, с. 28–29].

the censor's office, whom Vane had had in, a friend too of Rico's. Those were people, only indirectly concerned with this war. She would go way»² [1, p. 116]. Все эти люди, так или иначе причастные ко всему происходящему, понимали, что с ними что-то происходит, и объяснением всему этому могла служить только война.

Останавливаясь на незначительных деталях, Джулия стремится подчеркнуть важность мельчайших подробностей в жизни каждого человека, когда память связывает время, будто разделенное на две части: «Elsa fumbled along the mantel-edge for matches. 'I got some of my very own old time fags,' she said, 'like old times, pre-this-damn-war, Bella found me in the shop.' Elsa found matches, she fumbled in her handbag for the packet of cigarettes, she lighted a cigarette like a booted Uhlan. She puffed smoke through her nostrils»³ [1, p. 83]. Джулия отмечает все изменения, которые претерпели герои с началом войны: Эльза ругает войну, рада любимым довоенным сигаретам, Рико лишился крова, на его лице первые признаки чахотки.

Размышляя о судьбе своих друзей и знакомых, Джулия приходит к выводу, что каждому из них – Белле, Моргану, Рико, Эльзе – уготован «геометрически правильный, иерархически организованный круг ада». Они не могут опережать время и жить в мире, которого еще нет, и, возможно, по мнению Джулии, уничтоженные бомбежкой, продолжают существовать в виде миража или отражения. Джулия вспоминает, как еще до начала войны они с Рейфом произносили молитву о согласии души и тела, однако, когда война началась, говорить о согласии уже не приходится: «That prayer they quoted (from Plato, was it?), And may the inner and the outer be at peace. Here, certainly there was no peace, or peace so hardly won in these rarer moments of fulfillment that they became worlds ahead...»⁴ [1, p. 72 – 73]. Однако со временем, по мере того как война подбиралась все ближе и ближе, поглощая Джулию всю без остатка, она осознала, что нить, связующая душу и тело, может порваться. Она жила в мире собственных грез, где хранился, словно талисман, образ Рейфа, позволяющий ей существовать в другом измерении – в мыслях и мечтах. Х. Дулитл акцентирует внимание на пагубном воздействии трагического опыта войны на судьбы героев. Автор ставит их перед нравственной дилеммой – забыть (Белла) или «нести» с собой войну (Джулия). Согласно авторской концепции, война приносит страдание всем ее участникам, независимо от их нравственной позиции. Соперницу Беллу Джулия относит к числу тех людей, которые бросаются в любовный омут с головой: «Bella had flung in her lot with a war-battered minority (or majority)»⁵ [1, p. 9]. Белла словно живет в собственном мире, лишенном несчастий и страданий, для нее Рейф – очередной любовник, молодой офицер в краткосрочном отпуске. Буквально сразу после начала войны Джулия узнает, что ждет ребенка: «The war was not yet a week old and the child that she was just bearing only a few years old»⁶ [1, p. 140]. Известие о ее беременности и встреча с Рейфом практически совпали, а еще они совпали с началом войны, той самой войны. 1914 год стал для нее символическим в том плане, что разрушительная, всепоглощающая людские жизни война забрала и ее мертворожденного ребенка. Джулия словно сама умерла, проведя три недели в родильном доме, чтобы потом вернуться к супругу совершенно другим человеком. Как проклятие звучали в ее ушах слова старшей акушерки: «You know you must not have another baby until after the war is over»⁷ [1, p. 25]. Для нее это был как вынесенный приговор, потому что она хотела родить ребенка от любимого человека, в котором воплощалось для нее все – родина, семья и общение.

Все же война незримо «присутствует» на страницах книги. Так, в переписке Рейфа и Джулии лишь бегло очерчено «присутствие» войны: «In a moment something would come right, even in this room. Even in this room, the old charm, even early on a war-Sunday morning in war-ridden city, in a city of – of – *mist and mellow fruitfulness*. Well, yes it had been that, anyway, everything came to me here, here I had everything. How could anyone imagine that I would go back to America & Here I found – found – found – There was the packet of letters on the floor where they had slipped when she jerked out of the bed. His name and no stamp.

² «Некого винить: никто ни в чем не виноват. Кругом виновата одна война. В этом было что-то новое, небывалое – перестать отсчитывать от войны. Ван, молодой композитор, не считал нужным говорить о войне. Этого было достаточно, чтобы заинтересовать ее и даже отвлечь от старой компании. Появились какие-то новые люди: Бэллентайн в Ирландии, де Мерофф, русский юноша, которого Ван устроил в комитет по цензуре, кстати, тоже друг Рико, – и что самое интересное, эти новые ее заочные знакомые тоже далеки от войны. Нет, надо уезжать» [2, с. 178].

³ «Эльза пошарила рукой по каминной полке, ища спички. «Представляете, нашла мои любимые, еще довоенные бычки!» – сказала она. – «Доброе старое время. Когда не было этой проклятой – будь она неладна! – войны. Это Белла молодец – выискала для меня!» Эльза, наконец, нашла коробок, потом запустила руку в свою бездонную сумку и извлекла пачку сигарет. Прикурила, как гусар, – стоя, по-военному, выпуская дым через ноздри» [2, с. 131].

⁴ «Когда-то они повторяли молитву (из Платона, не так ли?): «И да пребудут в согласии душа и тело». Какое уж тут согласие? – кругом война. А если и наступает мир, то в такие редкие мгновения полноты и с таким невероятным трудом он отвоевывается, что и впрямь становится миром, которого еще нет» [2, с. 117].

⁵ «Белла пыталась забыть – она, не раздумывая, бросилась в любовный омут, как поступала меньшая (а может, большая?) часть уставших от войны женщин» [2, с. 30].

⁶ «Шла первая неделя войны, и ребенку, которого она носила под сердцем, было всего несколько недель» [2, с. 213].

⁷ «Знаете, милочка, пока идет война, вам лучше не рисковать, не заводить второго ребенка» [2, с. 50].

«Remember, you always forget, you need not waste stamps on letters out here»⁸ [1, p. 40]. Джулия словно пробуждается от давних воспоминаний, о том, что она узнает о войне из фронтовых писем Рейфа, и начинает размышлять о том, что она делает – а ей остается только встречать и провожать фронтовые составы, наткнуться на шеренги покалеченных солдат, возвращавшихся с фронта.

Рико пытается вырвать Джулию из пучины воспоминаний и настроить ее на позитивный лад, обратить ее к творчеству, к написанию стихотворения, посвященному Рейфу: «Dear Julia, There is no use trying to believe that all this war really exists. It really doesn't matter. We must go on. I know that Rafe will come back. Your frozen altars mean something...»⁹ [1, p. 51]. Днем Джулия еще спасается от навязчивых мыслей о Рико, а ночью, ожидая предупредительного сигнала воздушной тревоги, чувствует себя незащищенной: «And to-night was to-night, and even to-night was not entirely secure. Unconsciously, she was alert; she was waiting for the sound of the warning, of the air-raid warning. Her outer mind, frozen on the top, would go on quietly, this day and this day. But underneath, she was shot to bits – they all were – waiting for the end. The war will never be over»¹⁰ [1, p. 71]. Пытаясь оправдать уход Рейфа на фронт, Джулия вспоминает довоенные годы и старается найти причину того, что заставило его страдать еще до войны: расшатанные нервы, ежеминутно ощущаемая брутальность происходящего. Рейф сделал осознанный выбор, предпочтя просиживанию в конторе уйти добровольцем на фронт. Джулия, казалось, смирилась с этой мыслью: «It was shut in her as other things were shut in her because 'the war be over'. (The war will never be over)»¹¹ [1, p. 13], продолжая жить среди воспоминаний о Рейфе, среди предметов и книг, связанных с ним. Кажется, что Джулия настолько поглощена мыслями о Рейфе, что ей никакого дела нет до того, что происходит на фронте. Ведь героиня живет от побывки до побывки супруга, а когда он рядом – все остальное для нее не имеет никакого значения. Несмотря на размолвку Рейфа и Джулии, они по-прежнему ощущают духовное единение, однако быть вместе уже не могут, так как место Джулии уже заняла другая – Белла. Тем не менее, Рейф не желает окончательно разрывать отношения с Джулией, оставляя все на конец войны, когда будет какая-то определенность: «He had said this before. He had said, «When the war is over, you must give the Captain a fresh chance». Then he had said, «You can't stay here another leave of the Captain's, it's suicide». It would be suicide, she now decided, to stay one more leave of the Captain's/ But she would stay just one more leave (would there be just one more?) and clear up the situation, that would never be cleared up; but she said, 'I'd like to wait just one more leave; then if things aren't any – different, I will come'»¹² [1, p. 115]. Все события в жизни Джулии разделились как будто на до и после войны: вот она держит в руках бокал с вином из винограда, выращенного еще до войны на материке, в другой части света, но тепло прошлых урожайных лет согревает ей руки до сих пор.

Переезд в Корнуолл многое меняет в жизни Джулии. Природа этого места благоприятствовала переосмыслению событий последних лет, поэтому житейские невзгоды военного времени, годы вынужденного бездействия, которые принесла с собой война, сменились для героини неким созерцанием настоящего и обретением себя. В последних строках романа Х. Дулитл, хотя и пишет о неопределенности

⁸ «Что-то хорошее обязательно случится – не может не произойти. Ну и что, что комната кажется чужой? Они так мало были здесь вместе, и все равно даже сейчас, в это тревожное воскресное утро, в городе, пропахшем войной, городе... «плодоношенья и дождей», – чувствуется прежнее очарование. Что ж, так все и было. Здесь я все обрела, здесь у меня было все. Зачем же они в один голос говорят, чтоб я возвращалась в Америку? Ведь именно здесь я нашла... я открыла... Взгляд упал на разбросанные по полу письма: видно упали, когда она резко вставала с постели. На конверте ни адреса, ни марки – только его имя. «Послушай, я много раз тебе объяснял: на фронтовые письма марки наклеивать не нужно – а ты каждый раз забываешь» [2, с. 70–71].

⁹ «Дорогая Джулия! Надо перестать убеждать себя в том, что эта проклятая война действительно существует. На самом деле, она не имеет никакого значения. Мы должны жить дальше – это главное. Я знаю, Рейф обязательно вернется. В твоих озябших алтарях что-то есть...» [2, с. 87]. Однако героиня продолжает оставаться в плену собственных грез, ведь война подбиралась все ближе и ближе, поглощая Джулию всю без остатка, грозя порвать нить, связующую душу и тело: «Ей стало страшно, она попыталась настроиться на другую волну – ту, где она могла хранить в себе образ. И получилось так, что образ этот, талисман, воплотился в Рико. Да, верно, она любила его, только любовь эта существовала в другом измерении, помимо тела, – в мыслях, в мечтах...» [2, с. 111].

¹⁰ «А ночь как ночь: разве кто-нибудь чувствует себя ночью в полной безопасности? Днем она казалась внешне спокойной: еще один день прошел, наступил другой. Но внутри, под холодной оболочкой видимого спокойствия, она чувствовала себя – как все – расстрелянной в упор, стоящей у черты. Войне не видно конца» [2, с. 114–115].

¹¹ «Она его в себе похоронила до поры до времени, как хоронила многое другое, – «когда-то ведь война кончится» (никогда она не кончится!)» [2, с. 35].

¹² «Он и раньше предлагал ей. Говорил: «Вот закончится война, и вам с капитаном надо будет начать с чистого листа». Иногда советовал поспешить: «Вам нельзя здесь оставаться до следующего приезда капитана – это самоубийство». Она теперь это и сама видит: ей не пережить еще одну его побывку. И все же она хотела бы дождаться его в последний раз – и все выяснить. То, что решить ничего не удастся и ситуация тупиковая, она, конечно, знала... И все же настаивала: «Дождусь его в последний раз; если ничего не изменится, я приеду» [2, с. 177].

будущего, однако предчувствует скорый конец войны, говорит об избавлении от страха перед воспоминаниями о прошлом, готовностью жить настоящим, где есть место и новым чувствам.

Заключение. «Потерянное поколение» для Х. Дулитл навсегда осталось фронтовым, однако никогда не было потерянным, скорее выброшенным из пространственно-временного континуума. Каждый из представителей «потерянного поколения» приспособивался к сложившимся обстоятельствам по-своему: кто-то, как Рейф, уходил на фронт, или, как Джулия, находился в тылу в ожиданиях фронтовых писем и побывок супруга, или, как Белла – в постоянном поиске новых чувств. Однако большинство людей, пребывающих в тылу и на фронте, были лишены настоящего и надежды на будущее, им оставалось только «ворочить» былые воспоминания и жить в плену своих грез и мечтаний. Трагедия потерянного поколения и личная драма Х.Д. совпали – с началом войны Джулия узнает о своей беременности, однако переживания героини, неустроенность мирового порядка не могли дать начало новой жизни. Поэтому собственные переживания Джулии по поводу смерти ребенка и ухода Рейфа на фронт становятся для нее целым испытанием, позволяющим, в конце концов, обрести веру в себя.

ЛИТЕРАТУРА

1. H.D. Bid me to live (A madrigal) / H.D. – New York : The Dial Press, 1960. – 184 p.
2. Дулитл, Х. Вели мне жить. Мадригал / Пер. с англ., вступ. статья, коммент. Н. Рейнгольд. – М. : Б.С.Г.-ПРЕСС, 2005. – 302 с.
3. Антипова, И.Л. Роман Хильды Дулитл «Вели мне жить» и Ричард Олдингтон / И.А. Антипова // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Сер. А. Гуманитарные науки. – 2012. – № 10. – С. 34–37.
4. Кротков, А. Попойка в сумасшедшем доме. Потерянное поколение снаружи и изнутри [Электронный ресурс] / А. Кротков // Независимая газета. – 2005. – 20 окт. – Режим доступа: http://exlibris.ng.ru/lit/2005-10-20/4_ropoika.html. – Дата доступа: 15.04.2016.
5. Нестер, Н.В. Античные образы и мотивы в романе Х. Дулитл «Вели мне жить» / Н.В. Нестер // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Серия А. Гуманитарные науки. – 2014. – № 10. – С. 16–21.
6. Олдингтон, Р. Смерть героя. Роман / Пер. с англ. Норы Галь; прим. Д. Шестакова / Р. Олдингтон. – М. : Худож. лит., 1976. – 320 с.
7. Ремарк, Э.М. На Западном фронте без перемен. Возвращение: Романы / Э.М. Ремарк; пер. с нем. Ю.А. Афонькина. – Минск : Выш. шк., 1982. – С. 5–168 с.
8. Рейнгольд, Н. Нимфа на такси: киноверсия «джазового» романа. Литературно-биографический очерк / Н. Рейнгольд // Дулитл, Х. Вели мне жить. Мадригал / Пер. с англ., вступ. статья, коммент. Н. Рейнгольд. – М. : Б.С.Г.-ПРЕСС, 2005. – С. 5 – 21.
9. Рейнгольд, Н. Потерянное поколение глазами женщины: Ричард Олдингтон, Эзра Паунд, Уильям Карлос Уильямс, Фрейд и другие герои / Н. Рейнгольд // НГ EX LIBRIS. – 2005. – Июль (№ 25).
10. Ряковская, Е. Хильда Дулитл и Эзра Паунд: движение по линиям судьбы. Биографический очерк [Электронный ресурс] / Е. Ряковская // Контекст-9. Литературно-философский дайджест-альманах. – 1998. – № 3. – Режим доступа: [http://vmg.pp.ua/books/Гуманитарное/Философия/\(ihtik\).htm](http://vmg.pp.ua/books/Гуманитарное/Философия/(ihtik).htm). – Дата доступа: 11.03.2013.
11. Хемингуэй, Э. Прощай, оружие! / Э. Хемингуэй; пер. с англ. Е. Калашниковой. – Минск : Выш. шк., 1977. – 272 с.

Поступила 09.06.2016

«LOST GENERATION» IN THE NOVEL «BID ME TO LIVE» BY H. DOOLITTLE

N. NESTSER

On a material of the novel H. Doolittle (1886–1961) «Bid Me to Live» (1960) discusses the concept of «lost generation». Commented and analyzed the fragments, which discloses comprehensive approaches to the interpretation of the «lost generation», implemented in the context of this work. H. Doolittle did not accept direct participating in military operations, therefore, in her novel we do not find the image of battles, writer decides a military theme especially in the psychological key. «Lost Generation» for H. Doolittle forever remained front, however never was lost, and rather thrown out from a spatio-temporal continuum.

Keywords: literature of the «lost generation», the First World War, the tragedy of the generation, the personal drama H.D.

УДК 821.111-2.09 (043.3)

ОТКАЗ ОТ САМОУБИЙСТВА ВО ВТОРОСТЕПЕННОЙ СЮЖЕТНОЙ ЛИНИИ
ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА «КОРОЛЬ ЛИР»

Н.С. ЗЕЛЕЗИНСКАЯ

(Белорусский государственный университет, Минск)

zelennew@tut.by

Рассматривается сюжет второстепенной линии трагедии У. Шекспира «Король Лир». Детальному анализу подвергается шестая сцена четвертого акта, где представлена попытка самоубийства графа Глостера. Особое внимание уделяется мотивам самоубийства, способу его осуществления, реакции других персонажей на поведение героя и духовному пути героя к отказу от самоубийства. Проблема самоубийства рассматривается через призму социально-исторических предпосылок интереса Шекспира к проблеме жизни и смерти, влияние религиозных доктрин и философских идей. Показывается авторское отношение к проблеме, выявляются средства его выражения в пьесе. Приводится ряд критических взглядов на роль сцены самоубийства в трагедии. Данный анализ позволяет выявить значение сюжетной линии графа Глостера для линии протагониста и всей трагедии в целом.

Ключевые слова: самоубийство, сюжет, проблема, трагедия.

Введение. Трагедия «Король Лир», написанная Шекспиром в 1605 году, является самой зрелой и масштабной трагедией драматурга. Вместе с тем ее можно назвать и самой мрачной, и самой «трагичной», и самой тяжелой, и весьма кровавой (вспомним хотя бы вырывание глаз прямо перед зрителями). Тема самоубийства органично вписывается в ткань повествования. Не случайно эту трагедию, как и «Гамлета», обычно ассоциируют с идеей самоубийства, хотя протагонист его не совершает. Мало того, к скалам Дувра устремляется лишь бледное отражение ошеломляющей личности короля – старый граф Глостер. На первый взгляд, этот эпизод не имеет отношения к судьбе главного героя. Однако странная и зрелищная попытка Глостера – незабываемый момент драмы. После представления зритель долго еще видит Лиру, покинутого в буре – природной и той, которая беспокоит его разум, и Глостера, который жалко падает на пустое плато. Попытке самоубийства Глостера Шекспир отводит в трагедии целую сцену, а ведь это побочная линия, не влияющая на ход пьесы в целом! Такое внимание автора говорит о важности для него идей, выраженных в этом отрывке. О значимости этого эпизода свидетельствует тот факт, что Шекспир добавил историю Глостера к истории Лиры, заимствованную из романа Сиднея «Аркадия» (1590), но изменил историю короля Пафлагонии, введя попытку самоубийства. Чтобы оценить истинную ценность попытки самоубийства из IV акта, проанализируем ее как отдельно, так и в контексте характера героя, действий других лиц, морали пьесы и основной интриги.

Основная часть. В первую очередь, анализируя доминирующие элементы неудачного самоубийства, попытаемся показать истоки действий Глостера в его характере. Глостер – «выразитель традиционного мировоззрения» [1, с. 468]. Он так уверен в крепости старого миропорядка, где всему есть свое место и свой нерушимый закон, что слеп и глух к действительности. Если он и замечает что-то, то винит затмения, звезды и давление планет, но только не себя. Герою не хватает не только характера, но и способности к суждению. Старик дает провести себя бастарду Эдмонду и отказывается от законного сына Эдгара. Когда он понимает свою ошибку, уже поздно исправить зло. Потеряв сына, Глостер вынужден подчиниться в собственном доме Регане и Корнуэлу, вступает с ними в спор по обвинению в заговоре, в результате чего те выкалывают старику глаза. По жестокой иронии судьбы, Глостер оказывается под пыткой, пытаясь быть милосердным и смелым, пытаясь спасти короля. Помимо ужасающей жестокости Реганы и Корнуэла надо видеть в этом эпизоде символическое наказание Глостера. Старик признает свою ошибку: «I stumbled when I saw: full oft 'tis seen, // our means secure us, and our mere defects // Prove our commodities» [2; IV, 1] («Я оступался, // Когда был зряч. В избытке наших сил // Мы заблуждаемся, пока лишенья // Не вразумят нас» [3; IV, 1]). И если сначала мы видим перед собой уважаемого придворного, гражданина, уважающего законы и долг, человека, который отстаивает свои принципы, то по мере накопления несчастий Глостер становится просто немощным стариком, сломленным и вызывающим жалость.

К угрызениям совести добавляется отчаяние, основанное на фатализме: отягощенный своим грехом, уязвленный людской злобой, он начинает представлять весь мир как место страданий и печали. Небесные силы желают нам только зла: «As flies to wanton boys, are we to the gods, – they kill us for their sport» («Как мухам дети в шутку, // Нам боги любят крылья обрывать») [IV, 1]. Глостер здесь – побежденный, который принимает поражение и прекращает борьбу: он выбирает образ вселенной, который освобождает его от необходимости идти по собственному пути и оправдывает его беспомощность: «Tis the times' plague, when madmen lead the blind» («В наш век слепцам безумцы вожаки») [IV, 1]. Виня во всех разочарованиях злую судьбу, Глостер не находит смысла жить и решает, что при таких обстоятельствах лучшее – уйти. Следовательно, мотивом самоубийства в меньшей степени являются угрызения совести, для которых нужны ясность сознания и ответственность, а в большей – отчаяние. Узнав, что Эдмонд вместе с Корнуэлом готовят его убийство, Глостер приходит к решению немедленно покончить с собой. Он встречает Эдгара, скрывающегося под видом Бедного Тома, и просит отвести его к Дуврскому обрыву, где, «не дав свечильне жизни догореть», он намерен «броситься в смерть» [IV, 1].

Пропасть как средство самоубийства избрана не случайно: она показывает, что герою не хватает энергии и смелости ни для жизни, ни для смерти. Пропасть – пассивный метод, кандидат на самоубийство не совершает никакого действия против себя, он не наносит себе удара, он просит землю нанести ему смертельный

удар. Это отсутствие движения усугубляется у Глостера тем фактом, что он позволяет вести себя до края скалы. Конечно, он слеп и нуждается в проводнике, но вся сцена создает впечатление, что для того, чтобы умереть, ему нужна помощь со стороны. Такое самоубийство – самоубийство слабых. К тому же пропасть напоминает бегство. Прыгнуть – значит спастись от существования, покинуть твердую почву, стать жертвой. Итак, это бегство. В его жесте есть патетика, но ничего героического.¹

Эдгар не противится желанию Глостера, внешне подчиняется всем его просьбам, а в действительности – обманывает его. Нельзя упрекать Эдгара в этом обмане, поскольку он пользуется меньшим злом в надежде достичь высшего блага. Обратим внимание на краткую декларацию Эдгара, посвящающую нас в его замысел: «Why I do trifle thus with his despair // Is done to cure it» «Пародию этой на прыжок // Я вылечить его хочу» [IV, 6].

Эдгар действует как врач. Современная Шекспиру медицина выработала доктрину непротiwоречия больным с нарушением умственных способностей. Нет шанса убедить их, что они ошибаются. Значит, надо притвориться, что они правы, и хитрость может удачи там, где провалились бы аргументы и противодействие. Медицинские теории Возрождения применялись и в театре. Елизаветинские и якобинские драматурги верили, что великая печаль нечувствительна к призывам здравого смысла [5, с. 119].

Так и Эдгар старается изо всех сил создать у Глостера иллюзию, которая обеспечит успех его уловки. Функция описания пейзажа, которым начинается шестая сцена, – запустить воображение старика, а уточнение деталей нужно для пушей убедительности. Под конец Эдгар внушает отцу впечатление головокружения: «I'll look no more; // Lest my brain turn, and the deficient sight // Topple down headlong» («Довольно. Голова б не закружилась! // Еще слетишь. Нет, лучше не глядеть») [IV, 6]. Если бы пропасть существовала, эти слова были бы настоящей провокацией в скрытой форме. Нагнетая эффект, Эдгар продолжает искушать: «you are now within a foot // of the extreme verge: for all beneath the moon // Would I not leap upright» («Вы на краю. Отсюда б не ступил // Ни шагу я за все богатства мира») [IV, 6]. Он заходит еще дальше: бросает главное слово – глагол «прыгать». Глостер решается. Эдгар делает вид, что уходит. Он успешно завершает первую часть операции.

В это время коленопреклоненный Глостер произносит прощальную речь:

O you mighty gods!
This world I do renounce, and, in your sights,
Shake patiently my great affliction off:
If I could bear it longer, and not fall
To quarrel with your great opposeless wills,
My snuff and loathed part of nature should
Burn itself out. If Edgar live, O, bless him!

О боги!
Я самовольно покидаю жизнь,
Бросаю бремя горестей без спросу.
Когда б я дольше мог снести тоску
Без тягбы с вашей непреложной волей,
Я б дал светильне жизни догореть
В свой час самой. Благословите, боги, Эдгара, если жив он [IV, 6].

Из его слов следует несколько выводов. 1) Предсмертные слова показывают явный прогресс морального и духовного порядка: Глостер признателен старику, приведшему его; думает об Эдгаре; дает денег бедному Тому и сопровождает милостыню милосердными словами, жалеет несчастных и желает, чтобы в мире было больше справедливости. Эта забота о других показывает, что если Глостер и не понял или не захотел понять смысл своего испытания, он все же на правильном пути. 2) Он заявляет, что отрекается от мира, но это эфемеризм или самообман, потому что в реальности он бежит от этого мира. 3) Озвучены сомнения религиозного плана. Затем происходит сама попытка самоубийства: «Gloster falls forward» («Глостер бросается вперед и падает на том же месте») [IV, 6].

Для второй части Эдгар меняет роль: он прохожий, который увидел, как Глостер упал, и пришел ему на помощь. Его задача в том, чтобы создать другую иллюзию – что старик действительно упал со скалы. Его слова выражают глубокое удивление тому, что Глостер ничего себе не повредил после подобного падения: «This is above all strangeness!» («Просто чудеса!»). Глостер еще не кажется убежденным этой демонстрацией, но Эдгар прибегает к аргументу, который победит сопротивление отца. Взывая к суеверию, он утверждает, что сумасшедший, приведший старика на край скалы, был не кем иным как демоном: «It was some fiend». Эдгар добавляет к этому утверждению описание, которое окончательно убеждает Глостера, что он стал жертвой Искусителя. Теперь он верит собеседнику: «therefore, thou happy father, // Think that the clearest gods, who make them honours // Of men's impossibilities, have preserved thee» («Тебя, родимый, // Поздравить можно: небеса спасли // От гибели тебя. Они все могут») [IV, 6]. Если Дьявол и Господь вмешались, Глостеру ничего не остается, как склониться перед силами, перед которыми он беспомощен. Эдгар выиграл партию: он смог найти подходящее пациенту лечение.² Попытка Глостера не удастся. К его большому сожалению, он не умирает сразу. Нельзя усомниться в искренности его намерения: он действительно хотел покончить с этим невыносимым существованием. Если бы Провидение не поместило его сына на Дуврскую дорогу, старик нашел бы настоящего поводья к скалам. Однако, учитывая состояние его души, нужно принять, что эта неудача, даже невольная, хорошо согласуется со слепым фатализмом, который мы описали. Старику не хватает позитивной и ясной решимости. Такая решимость всегда дорого стоит персонажам шекспировского театра другой закалки, таким как Отелло или Антоний. В Глостере нет воли к смерти, потому что нет воли вообще.

¹ Справедливости ради надо отметить и противоположное мнение о поступке Глостера: «Мысль о самоубийстве преследует Глостера. Но и эта мысль носит отпечаток величия. Он вспоминает о мрачной скале близ Дувра. С этой скалы он хочет броситься в морскую пучину. Воистину монументальный образ, заставляющий нас вспомнить об античной трагедии» [4, с. 229].

² Важно добавить, что родство добавляет важное измерение их отношениям. Мы видим поучение в сцене фальшивого самоубийства: плохие дети убивают родителей, хорошие своей любовью возвращают их к жизни.

Конец трагедии ясно показывает, что самого чуда было недостаточно, чтобы убедить Глостера: мысли о самоубийстве дважды возвращаются к нему. Его спасают сын и молитва: «You ever-gentle gods, take my breath from me; // Let not my worser spirit tempt me again // To die before you please!» («О всеблагие боги! Вас молю: // Возьмите жизнь мою, чтоб нрав мой слабый // Мне вновь самоубийства не внушил») [IV, 6]. Надо признать, что Глостер избежал самоубийства, но не смерти. Однако разница между двумя возможными исходами значима: герой покидает мир успокоенным, счастливым в гармонии с самим собой: «but his flaw'd heart, // Alack, too weak the conflict to support, // 'twixt two extremes of passion, joy and grief, // Burst smilingly» («Чересчур // Сошлись в нем вместе радость и страданье. // Их столкновенья сердце не снесло // И разорвалось») [V, 3]. Радость и печаль борются в его сердце, и оно разрывается.

Нам бы хотелось более подробно остановиться на причинах данного решения проблемы самоубийства Шекспиром, на мотивации героя и восприятии его выбора критиками.

Очевидно, что в трагедии «Король Лир» христианское мировоззрение находит наиболее яркое художественное воплощение. Во-первых, мы легко узнаем запрет Предвечного на самоубийство из «Гамлета». Необычайно велика (для шекспировских героев) сила влияния этого запрета на сознание Глостера, что и использует Эдгар в своих разубеждениях. Все услышанное и прочувствованное старик также подводит под христианские доктрины.

Во-вторых, христианская мысль воплощена в трагедии в идее божественной справедливости. Эдгар так объясняет Эдмонду судьбу отца: «The gods are just, and of our pleasant vices // Make instruments to plague us: // The dark and vicious place where thee he got // Cost him his eyes» («Но боги правы, нас за прегрешенья // Казня плодами нашего греха. // За незаконность твоего рожденья // Глазами поплатился твой отец») [V, 3]. Эдгар побеждает Эдмонда. Чудовищно наказанный за свою моральную распущенность и политическую слепоту Глостер отомщен, его грехи искуплены» [6, с. 162]. Таким образом, отчаяние и попытка самоубийства – наказание за грехи.

В-третьих, христианская идея доминирует в уроке, вынесенном Глостером: «Я понял все. Отныне покоюсь // Своей судьбе безропотно, покамест // Она сама не скажет: «Уходи» [IV,6]. Самоубийство в свете этой фразы читается не как поступок, а как параболa, предназначенная научить нас терпению. О терпении говорит и Эдгар: «И хуже может стать. // Пока мы стонем: «Вытерпеть нет силы», // Еще на деле в силах мы терпеть».

Кроме того, критики находят сходство истории Глостера с традиционной схемой средневекового моралите, в котором 5 этапов: процветание; искушение; грех; отчаяние и идея самоубийства; спасение вмешательством божественной воли [7]. Испытание Глостера состоит в том, чтобы увидеть жестокую правду. Шестая сцена IV акта соответствует 4 и 5 фазам моралите: отчаяние и спасение. Своеобразное резюме герой подводит сам, когда, вставая на колени, обращается к небесам и просит простить его непослушание.

Несомненно, пьеса в целом принимает религиозную логику. Некоторые критики (J. Danby, C. Kinney, W.G. Knight) видят Глостера человеком, идущим к полноте христианского терпения. Но внимательное прочтение истории Глостера обнаруживает одновременно противопоставление и слияние христианских идей с идеями стоиков и Сенеки [8]. С одной стороны, линия Глостера «делает очевидным столкновение двух идей: идеи о том, что человек властен сам прекратить свои страдания, и правила протестантизма о том, что испытания пропорциональны тому, что создание божье может выдержать» [9, с. 7]. Таким образом, сцена на Дуврском утесе в «Короле Лире» наглядно показывает, сколь проблематично сосуществование религиозной концепции суицидального отчаяния и классического понятия самоубийства как мгновенного побега и протеста против несправедливости власти имущих или судьбы.

С другой стороны, мы скорее бы сказали, что в пьесе раскрывается не только религиозная доктрина, но и общечеловеческая мудрость. В философии Эдгара нет ничего специфически религиозного: «Men must endure // Their going hence, even as their coming hither: // Ripeness is all» («Человек // Не властен в часе своего ухода // И сроке своего прихода в мир, // Но надо лишь всегда быть наготове») [V, 2]. Мирской мудростью является и зрелость, о которой говорит Эдгар. Она позволяет принять жизнь и смерть. Главное, что мы должны понять, – это то, что шекспировский герой считает себя спасенным небесами, но зритель (читатель) знает, что его спасение – дело человека, сына. Этот факт явно переносит нас из средневековья в эпоху Возрождения.

Шекспир не только сочетает в своих произведениях разные мировоззрения, но и мастерски смешивает эстетические категории. Многие критики (А.С. Брэдли, Я. Котт, Дж. Найт) настаивают на гротескности всей трагедии и, особенно, неудавшегося самоубийства Глостера, где налицо контраст между трагической внешностью проекта и смехотворной реальностью падения. «Все готовит благородную и трагическую жертву, а потом оказывается, что ничего не произошло» [10, с. 191]. Задавая себе вопрос о роли комического в данном эпизоде, мы считаем, что явно абсурдны в эпизоде не столько персонаж, человек вообще, судьба или мир, сколько само самоубийство. Карикатуризируя его, Шекспир заставляет персонажа сыграть маленькую драму – пантомиму, которая позволяет понять, что самоубийство – неудовлетворительное решение сложностей бытия. Дистанция, отделяющая намерение самоубийства и его исполнение, рождающая гротескность, призывает зрителя спросить себя о ценности самого поступка. Человек, убивающий себя, ограничен ролью марионетки.

Использование гротеска помогает нам ответить еще на один немаловажный вопрос: решить проблему отношения автора к поступку своего героя. Неоспоримо, что здесь Шекспир не представляет эту попытку самоубийства в благоприятном свете. Нам жаль человека, который страдает телом и душой и не может этого терпеть; но его решение проблем не является примером, которому нужно следовать. Мы видим, что автор не обвиняет Глостера прямо, но указывает на его неправоту не только гротеском, но и а) словесной реакцией положительного героя Эдгара; б) действиями Эдгара, направленными на предупреждение самоубийства; в) высказываемыми христианскими идеями и общехристианским звучанием пьесы; г) сравнением душевного состояния героя в момент попытки самоубийства и в момент действительной смерти от счастья.

Причин тому, что Шекспир считал самоубийство неприемлемым для Глостера, по нашему мнению, несколько. Во-первых, перед Глостером не стоит выбор между жизнью и честью – в любом случае он останется достойным человеком в глазах других. Во-вторых, мотивом «правильного» самоубийства не может быть безволие и отчаяние. В-третьих, в шекспировских пьесах невозможно оправданное самоубийство, совершенное слабым человеком. Осуществить суицид согласно high Roman fashion может лишь сильный духом воин или сильная, гордая женщина. Глостер не подпадает под эти категории. О главной же причине, соображениях религиозного плана, мы уже говорили: человек не смеет терять мужество перед самыми страшными превратностями судьбы. Следовательно, если герой шекспировского произведения не является наследником римского *ars moriendi*, он рассматривается в рамках христианской парадигмы и должен следовать божественным заповедям. Попытка же самоубийства при этом играет положительную роль: она помогает герою дойти до конца своего опыта и извлечь необходимый урок.

Учитывая смысловую нагрузку данного эпизода, все же нельзя забывать, что Глостер – второстепенный персонаж, и его история отсылает нас к истории главного героя. Достаточно рассмотреть обрывистый конец сцены сорванного самоубийства: Эдгар еще не привел мораль эпизода, когда входит Лир, увенчанный цветами. Это зрелищное возвращение старого короля затмевает другого старика [V, 3]. Темы Лира и Глостера повторяются, дополняются, взаимно освещаются по технике зеркал, распространенной в елизаветинском театре [11, с. 255]. Что нам говорит о Лире прыжок Глостера? Мы уже отмечали, что дуврский эпизод похож на пантомиму. Ссылаясь на исследования М. Брэдбука о функциях елизаветинской пантомимы [12, с. 14, 27, 36, 44, 48–9, 67], заметим: преувеличенное в ней действие становится намеренно символическим. В данной пьесе прыжок Глостера – визуальное представление отчаяния Лира.³ В широком смысле мы видим тему падения: если самоубийство для Глостера – наказание и он падает физически, то это наводит на мысль о падении, в силу своей вины, Лира с трона. Сравнение двух интриг помогает понять и гротескность шестой сцены: Глостер должен стать смехотворным, чтобы достичь мудрости; и только испытание безумием может вылечить Лира от безрассудства. Наконец, второстепенная интрига позволяет еще раз подчеркнуть идею примирения со смертью как логичным исходом человеческого существования. Важно, что оба героя умирают в сходном состоянии души: Глостер оставил планы самоубийства, Лир примирился с идеей смерти.

Вывод. Итак, попытка самоубийства второстепенного персонажа в трагедии «Король Лир» имеет широкое значение, выходящее за рамки одной роли и одного человека. Глостер, не зная того, играет много трагедий в одной: старика, осмеянного сыном, обремененного жизнью и ее несчастьями; любого страдающего, которого влечет небытие; Лира, который не может найти путь к отречению. В наложении этих ролей следует понимать смысл дуврской сцены.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст, А.А. Творчество Шекспира / А.А. Аникст. – М. : Худ. лит, 1963. – 615 с.
2. Shakespeare, W. King Lear // William Shakespeare / The Complete Works: all the plays in chronological order, with all the sonnets and poems. – Ware, Hertfordshire : Wordsworth Editions Ltd, 1994. – P. 885–923.
3. Шекспир, У. Король Лир / У. Шекспир // Полное собр. соч. : в 8 т. – М. : Искусство, 1960. – Т. 7. – С. 427–571.
4. Морозов, М. О Шекспире / М. Морозов // Избранное / М. Морозов. – М. : Искусство, 1979. – 669 с.
5. Babb, L. The Elizabethan Malady, A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642 / L. Babb. – East Lansing, Michigan State College Press, 1951. – XIX+206 p.
6. Кеттл, А. От «Гамлета» к «Лиру» / А. Кеттл // Шекспир в меняющемся мире. – М. : Прогресс, 1966. – С. 141–177.
7. Stroup, T. The Testing pattern in Elizabethan tragedy / T. Stroup // Studies in English Literature. – Houston : Rice UP, 1963. – Vol. 3, № 2. – P. 172–190.
8. Cunningham, J.V. Woe or wonder. The Emotional Effect of Shakespearean Tragedy / J.V. Cunningham. – Denver : Allan Swallow Book, 1964. – 134 p.
9. Bohach, G.S. Desperate Measures: Spenser, Shakespeare, Milton and the Renaissance Man of Hell: Ph.D. Dissertation / G.S. Bohach ; Univ. of California, Irvine, 1996. – 271 p.
10. Knight, W.G. The Wheel of Fire / W. Knight. – London : OUP, 1930. – 296 p.
11. Bernard, J. Bargains with Fate. Psychological crises and conflicts in Shakespeare and his Plays / J. Bernard. – Paris, NY&L : Plenum Press, 1991. – 303 p.
12. Breadbook, M. Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy / M. Breadbook. – Cambridge UP, 1952. – 261 p.

Поступила 8.06.2016

REFUSAL TO DIE IN THE SECOND PLOT LINE IN SHAKESPEARE'S TRAGEDY "KING LEAR"

N. ZELEZINSKAYA

The article focuses on the second plot line of W. Shakespeare's tragedy "King Lear." It analyses Gloucester's suicidal attempt in the 6th scene of act IV. The article touches upon the problem of suicide in Shakespeare's tragedy specifying the reasons for Gloucester's choice, the author's attitude to it, religious, medical and philosophical views on suicide in Elizabethan England. Special attention is given to the method of the suicidal attempt. The article takes into consideration some critical essays on the suicidal idea in "King Lear" (by A.C. Bradley, W.G. Knight, A. Kettle etc.). The analysis given shows the meaning of Gloucester's suicidal attempt in the frame of the tragedy.

Keywords: suicide, plot, problem, tragedy.

³ Так же и в «Макбете» самоубийство героини указывает на проклятие героя.

УДК 82-1 (410.1)

**МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ЦАРСТВА ХАОСА
В ЭПИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ ДЖ. МИЛЬТОНА «ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ»**

А.И. МОЗГО

(Полоцкий государственный университет)

murketonka@mail.ru

Рассмотрена специфика репрезентации Царства Хаоса в эпической поэме Джона Мильтона «Потерянный рай». Акцент сделан на определении места Царства Хаоса в концепции мироздания художественного мира произведения. Рассматривается значение Хаоса как правецества для сотворения миров в мильтоновской космогонии. Изучены основные черты мифопоэтического пространства Хаоса как безграничного океана, лишённого света и пространственно-временной организации, а также анализируются особенности изображения основных персонажей – Сатаны, скитающегося по бескрайним просторам Хаоса на пути к Земле, и Анарха и Ночи как представителей Царства Хаоса.

Ключевые слова: художественный мир литературного произведения, эпическая поэма, мифопоэтическое пространство, художественный образ, космогония.

Введение. Английская литература XVII века немыслима без наследия Джона Мильтона (*John Milton*, 1608–1674). Универсальность творческого метода писателя, его оригинальность привлекают критиков и литературоведов, его произведения не оставляют равнодушным читателя, поражают своей высокой эстетической ценностью. Являясь шедевром мировой литературы, поэма Джона Мильтона «Потерянный рай» (*'Paradise Lost'*, 1664, 1674) неоднократно привлекала внимание исследователей. Особый интерес для истории литературы составляет анализ художественного мира поэмы.

Художественный мир эпической поэмы «Потерянный рай» – необъятный макрокосмос со специфической пространственно-временной организацией и мифопоэтическим наполнением, включающим в себя античные и христианские образы и идеи о вселенной и космосе, а также современные Дж. Мильтону представления о научной картине мира.

Основная часть. Дж. Милтон делит художественный мир поэмы на четыре основные составляющие: Ад (*'Hell'*), Хаос (*'Chaos'*), Небеса (*'Heaven of Heavens'*) и мир людей (*'the World'*) как единые и упорядоченные миры на просторах бесконечной вселенной. В зарубежном мильтоноведении концепция хаоса исследована детально. Классическим является исследование Р.М. Шварц, которая дает детальный обзор критической литературы и приходит к выводу, что большинство работ посвящены исследованию античной традиции изображения хаоса, а также концепции хаоса как абстрактной категории с отсылкой к трактату «О христианском учении» (*'De Doctrina Christiana'*). Автор утверждает, что, несмотря на обилие работ посвященных мильтоновской концепции хаоса, все же специфика и роль хаоса в самой поэме «Потерянный рай» требует более детального анализа [1, p. 24]. В современном западном мильтоноведении можно выделить следующие ключевые аспекты в изучении хаоса: а) вопрос божественной природы и гендерной идентификации персонажей Хаоса и Ночи [2]; б) проблема моральной оценки хаоса в дихотомии «добро – зло» [3]; в) детальное изучение контекстологических связей абстрактной категории хаоса с научными трудами об устройстве мироздания предшественников и современников Мильтона [4].

В отечественном и российском литературоведении недостаточно изученным является образ Царства Хаоса. Ряд исследователей (Р.М. Самарин, И.И. Гарин, Т.А. Павлова, Т.В. Ковалевская, А.Н. Горбунов, Г.В. Синило) лишь упоминают Царство Хаоса как часть мильтоновской вселенной, область на пути Сатаны к Раю. А.А. Чамеев, анализируя космогонию в поэме, поднимает вопрос о степени изученности западноевропейскими литературоведами природы мильтоновского хаоса и рассматривает область Хаоса с нескольких позиций: 1) как путь Сатаны к Раю; 2) как часть Вселенной, расположенной между Эмпиреями и Адом; 3) как первоматериал [5, с. 55–25]. Е.Н. Тетерина дает краткий список причин включения области Хаоса в космологию Мильтона [6, с. 79]. Основная цель данной статьи – проанализировать идейно-художественную специфику Царства Хаоса не как абстрактной категории, а как особого мифопоэтического пространства в мильтоновской космогонии.

В мифологической традиции (как христианской, так античной) область первобытного Хаоса обладает следующими свойствами: 1) связь с водной стихией, 2) бесконечность во времени и пространстве, 3) смешанность всех элементов, 4) неупорядоченность, склонность к энтропии, 5) отсутствие света, мрачность, туманность [7, 8]. Все выше перечисленные черты характерны и для Хаоса в «Потерянном рае».

В художественном мире поэмы детальное описание царства Хаоса дается в книге II «Потерянного рая». Смерть и Грех отворяют Врата Геенны, тем самым открывая перед взором Сатаны неведомый ранее мир: «So wide they stood, and like a Furnace mouth / Cast forth redounding smoak and ruddy flame. / Before thir eyes in sudden view appear / The secrets of the hoary deep, a dark / Illimitable Ocean without bound, / Without dimension, where length, breadth, and height, / And time and place are lost; where eldest Night / And Chaos, Ancestors of Nature, hold / Eternal Anarchie, amidst the noise / Of endless warts and by confusion stand» [9, p. 47] («Теперь оттуда, словно из жерла / Плавильни, бил клубами черный дым / И пламя рдяное. Глазам троих, / Стоящих на пороге Адских Врат, / Предстали тайны пропасти седой: / Безвидный, необъятный океан / Тьмы самобытной, где пространства нет, / Ни ширины, длины и высоты, / Ни времени; где пращуры Природы, – / Ночь древняя и Хаос, – в шуме битв / Немолчных безначалие блюдут / Исконное, сумятицу, нелад / И существуют лишь благодаря / Отсутствию порядка» [10, с. 84]).

Материальная граница между мирами, девятистворные врата, открыты, но новый мир не сразу предстает перед глазами Сатаны. Использование образов дыма и пламени являются типичными для библейского описания Хаоса как области, а также являются отсылкой к тексту Апокалипсиса: «...и я увидел звезду, падшую

с неба на землю, и дан был ей ключ от кладязя бездны. Она отворила кладязь бездны, и вышел дым из кладязя, как дым из большой печи; и помрачилось солнце и воздух от дыма из кладязя» (Откр. 9:1,2). Согласно главе 9 в Откровении Иоанна Богослова при звуках пятой трубы открывается бездна, из которой появляется саранча, чтобы причинять невыносимые страдания живущим на земле. Сатана также открывает врата, путь между Адом и Землей, по которому на землю после грехопадения первой четы спустятся хранители врат и духи зла. Поэт выступает пророком, он предсказывает беды и искушения, которые обрушатся на род человеческий.

Если Ад в поэме представлен темной и мрачной долиной, то Царство Хаоса для Сатаны – темный безграничный океан. Метафора воды при описании первобытного Хаоса является одной из самых распространенных в библейской мифологии и определяет такие свойства Хаоса, как текучесть, бесконечность и внутреннюю мощь. Рафаил, рассказывая Адаму о сотворении мира, также обращается к метафоре воды – ангелы, стоя у врат Небес и наблюдая за Творцом, видят темное, бушующее море: «They view'd the vast immeasurable Abyss / Outrageous as a Sea, dark, wasteful, wilde, / Up from the bottom turn'd by furious windes / And surging waves, as Mountains to assault / Heav'n's highth, and with the Center mix the Pole» [9, p. 155] («Бездна их очам / Открылась безграничная; была / Она мрачна, пустынна, и дика, / И необъятна, словно океан / Бушующий. Хребты огромных волн / Пучина, изрыгнув из темных недр, / Вздыхала к Эмпирейским берегам / И полюс перемешивала с центром» [10, с. 229]). Для ангелов, как и для Сатаны, Царство Хаоса представляет собой мрачную бездну, безграничную, дикую водную стихию, где нет ни полюсов, ни центра. Для Бога Хаос – безбрежная бездна, область пустоты, лишенная физических качеств: здесь отсутствуют измерения, нет категорий времени и пространства.

Важной характеристикой Хаоса как мифологического пространства является смешанность основных четырех элементов: «For hot, cold, moist, and dry, four Champions fierce / Strive here for Maistrie, and to Battel bring / Thir embryon Atoms» [9, p. 47] («Вечный спор / Здесь четверо соперников-борцов / Заядлых: Сухость, Влажность, Холод и Жар – / О первенстве ведут и гонят в бой / Зачатки-атомы» [10, с. 84]). Поэт продолжает овидианскую традицию изображения Хаоса, где античные стихии находятся в смешанном состоянии, ведут борьбу между собой: «Там, где суша была, пребывали и море и воздух. / И ни на суше стоять, ни по водам нельзя было плавать. / Воздух был света лишен, и форм ничто не хранило. / Все еще было в борьбе, затем что в массе единой / Холод сражался с теплом, сражалась с влажностью сухость, / Битву с весомым вело невесомое, твердое с мягким» [11, с. 31–32].

Все элементы находятся в постоянном движении, в вечном противостоянии до тех пор, пока Творец не решит сотворить новые миры: «Into this wilde Abyss, / The Womb of nature and perhaps her Grave, / Of neither Sea, nor Shore, nor Air, nor Fire, / But all these in thir pregnant causes mixt / Confus'dly, and which thus must ever fight, / Unless th' Almighty Maker them ordain / His dark materials to create more Worlds» [9, p. 47–48] («На краю / Пучины дикой, – зыбки, а быть может – / Могилы Мироздания, где огня / И воздуха, материков, морей, / В помине даже нет, но все они / В правешестве зачаточно кишат, / Смешившись и воюя меж собой, / Пока. Творец Всевластный не велит / Им новые миры образовать» [10, с. 84–85]). Хаос выступает также как первоматерия, первовещество, которое не исчерпано до конца, а используется творцом по необходимости. Если в «Метаморфозах» Овидия Хаос был использован в акте творения мира до конца, то у Дж. Мильтона первоматерия продолжает свое существование и после сотворения миров. Царство Хаоса воплощает собой нулевое, бессобытийное время: здесь одновременно зарождаются и умирают субстанции, фазы цикла слиты воедино, являя собой уникальное единство, в своей беспорядочности и отсутствии последовательности находящееся по-за рамками христианской стрелы времени.

Дж. Милтон не дает эмоциональной оценки Хаоса и до конца не определяет его природу. Для поэта эта область является одновременно и чревом, колыбелью ('womb'), и могилой ('grave') мироздания. Автор не придерживается традиционной дихотомии «хаос – космос», «жизнь – смерть». Хаос остается хаосом, где начало и конец едины, где невозможно определить, рождается здесь природа или умирает. Тенденции к беспорядочности, энтропии – ключевые характеристики Хаоса, но, несмотря на внутреннюю хаотичность и дисгармонию, правешество Хаоса, как и все миры в поэме, подчиняется воле Бога-Творца.

Автор описывает данный мир как седой ('hoary'), древний, наделяя уже некой историей существования, тем самым подчеркивая вторичность создания. Хаос не первичен, он безлик, бесформен, овеян тайной, все подвластно лишь чувственному восприятию, но обилие шума, множество голосов, дым и пламя лишают возможности упорядочить и в полной мере осознать масштабность пространства или цикличность времени. Сатана испытывает смущение и замешательство, именно поэтому автор останавливает Архиврага, давая ему возможность осмотреться и лишь спустя некоторое время пуститься в путь к престолу Анарха: «Into this wild Abyss the warie fiend / Stood on the brink of Hell and look'd a while, / Pondering his Voyage» [9, p. 48] («У этой бездны осторожный Врар, / С порога Ада созерцающая даль, / Обмысливал свой предстоящий путь» [10, с. 85]). Для Сатаны звуковая перенасыщенность и затрудненность зрительного восприятия Царства Хаоса отличается от природы Ада.

В Царстве Хаоса Сатана теряется, он не может воспринять этот мир, так как ни одна из оппозиций не применима, здесь нет границ вообще. Если полет Сатаны к адским вратам описывался через оппозиции «лево – право», «верх – низ», то здесь в отсутствие физических измерений принцип самоопределения личности в пространстве невозможен: «So eagerly the fiend / Ore bog or steep, through strait, rough, dense, or rare, / With head, hands, wings, or feet pursues his way, / And swims or sinks, or wades, or creeps, or flies» [9, p. 48–49] («...стойкий Сатана / Одолевал болота и хребты, / Стремясь вперед сквозь множество стихий – / Разреженных, и плотных, и густых, / И твердых; пробивался головой, / Руками, крыльями, ногами; он / Летел, нырял, пускался вплавь и полз» [10, с. 86]). Поэт не случайно использует в этих строках в основном односложные слова. Они минимальны, как и атомы, постоянно сменяют друг друга, такие же и движения Сатаны: порывистые, непредсказуемые.

Окружающий Архиврага мир по своей природе не стабилен и не устойчив, смещение частиц не дает возможности выбора конкретного способа передвижения, однако в царстве Хаоса падший ангел не изменяет свой внешний облик, в то время как за пределами Царства Хаоса, частотность внешних трансформаций Сатаны возрастает. В Царстве Хаоса как колыбели изменчивости и непостоянства Архивраг сохраняет свою истинную форму ангела,

само пространство меняется вокруг Сатаны. Минимальны и сравнения Сатаны с другими мифологическими персонажами и образами. До беседы с Анархом и Ночью Мильтон сравнивает Сатану с мифическим чудовищем Грифом, преследующим Аримаспов, укравших у него золото. После разговора с Анархом путь падшего ангела сравнивается с Арго, прошедшим между скалами Босфора, и кораблем Улисса, обогнувшего Харибду. Мильтон использует сравнение с морскими судами великих героев античной мифологии, с одной стороны, подкрепляет метафору воды при описании Хаоса, с другой – говорит о настойчивости и упорстве Сатаны в преодолении любых преград и в достижении поставленной цели. Метафоры морских путешествий подкрепляют концепцию Хаоса как океана.

В конце книги II «Потерянного рая», после скитаний по бездне Хаоса, Сатана появляется в Шатре Хаоса на границе миров, где расположен престол Анарха ('Anarch'), старика с изменчивым лицом, воплощение непостоянства и беспорядка, и Ночи ('Night'), воплощения непроглядной тьмы: «...when strait behold the Throne / Of Chaos, and his dark Pavilion spread / Wide on the wasteful Deep; with him Enthron'd / Sat Sable-vested Night, eldest of things, / The Consort of his Reign; and by them stood / Orcus and Ades, and the dreaded name / Of Demogorgon; Rumor next and Chance, / And Tumult and Confusion all imbroild. / And Discord with a thousand various mouths» [9, p. 49] («Внезапно перед ним престол возник / Владыки Хаоса; его шатер / Угрюмый над провалами глубин / Раскинут широко; второй престол / Ночь занимает, с головы до пят / Окутанная темной пеленой, – / Наидревнейшая из всего, / Что существует; рядом с ними Орк, / Аид и Демогоргон, чье нельзя / Прозванье грозное произносить, / А там – Смятенье, Случай и Молва, / Раздор тысячеустый и Мятеж / Вопят, кричат и спорят вразнобой» [10, с. 86]). Образы Анарха и древней Ночи как главных мифологических персонажей Хаоса неслучайны. В христианской космогонии земле предшествовала тьма над бездной (Бытие 1, 1–2), в античной – Хаос и черная Ночь, дочь Хаоса, также являлись самыми древними. Здесь нет правителей, так как Анарх является символом безвластия и хаоса как такового. Само мифопоэтическое пространство исключает наличие законов, власти, порядка, а персонификация Хаоса в образах Анарха и Ночи, как мужского и женского божеств, дополняет и усложняет восприятие мифопоэтического пространства поэмы.

Духи Бездны, словно частицы Хаоса, представлены во всем многообразии: Орк ('Orcus'), бог подземного мира в римской мифологии, Аид ('Hades'), бог царства мертвых в греческой мифологии, и Демогоргон ('Demogorgon'), покровитель алхимии и колдовства. Наряду с языческими богами, здесь обитают и аллегорические образы из истории человечества, сеющие разлад в сердцах и обществе: Смятенье ('Confusion'), Случай ('Chance'), Молва ('Rumour'), Раздор ('Discord'), Мятеж ('Tumult'). Силы Хаоса представляют собой смесь античной мифологии и христианства, дополняют образ беспредельного мирового пространства.

Заключение. В поэме «Потерянный рай» Царство Хаоса представляет собой сложное мифопоэтическое пространство. Являясь неотъемлемой составляющей мироздания поэмы, Хаос у Дж. Мильтона представлен безграничной бездной, океаном, объёмным беспроглядным мраком, и выступает древнейшей областью, правящей для новых сотворений миров по воле Творца. В отличие от овидианской концепции первобытного Хаоса, в «Потерянном рае» Хаос не конечен, он продолжает свое существование после сотворения Ада и мира людей. Мастерство Дж. Мильтона заключается в умелом синтезе авторского воображения с мифологическими и научными идеями, тем самым расширяя и дополняя абстрактную категорию хаоса неповторимой образностью.

ЛИТЕРАТУРА

- Schwarz, R.M. Remembering and Repeating: Biblical Creation in 'Paradise Lost' / R.M. Schwarz. – Cambridge University Press, 1988. – 144 p.
- Curry, W.C. Milton's Chaos and Old Night / W.C. Curry // Milton's Ontology, Cosmogony, and Physics / W.C. Curry. – The University Press of Kentucky, 1957. – P. 74–91.
- Rumrich, J.P. Culture and Anarchy / J.P. Rumrich // Milton Unbound: Controversy and Reinterpretation / J.P. Rumrich. – Cambridge University Press, 2006. – P. 118–146.
- Trubowitz, R. 'Nor vacuous the space': Milton's Chaos and the Vacuist–Plenist Controversy / R. Trubowitz // A New Companion to Milton // ed. Thomas N. Corns. – John Wiley & Sons, Ltd, 2016. – P. 460–474.
- Чамеев, А.А. Мильтон и его поэма «Потерянный рай» / А.А. Чамеев. – Л., 1986. – 128 с.
- Тетерина, Е.Н. «Потерянный рай» Джона Мильтона: своеобразие жанровой поэтики / Е.Н. Тетерина. – М.: РИЦ МИГУ им. М.А. Шолохова, 2014. – 141 с.
- Топоров, В.Н. Хаос первобытный / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: энциклопедия / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. – Т. 2: К–Я. – С. 581–582.
- Gigardot, N.J. Chaos / N.J. Girardot // Encyclopedia of Religion: 15 vol. / ed. in chief L. Jones. – Detroit: Macmillan Reference USA, 2005. – V. 3: Cabasilas, Nicholas–Cyrus II. – P. 1537–1540.
- Milton, J. Paradise Lost / J. Milton. – London: Penguin Books Ltd, 2003. – 512 p.
- Мильтон, Д. Потерянный рай. Возвращенный рай: поэмы. / Д. Мильтон. – М.: Эксмо, 2009. – 608 с.
- Овидий. Метаморфозы / Овидий. – М.: Художественная литература, 1977. – 430 с.

Поступила 06.07.2016

THE MYTHOLOGICAL AND POETICAL SPACE OF THE REALM OF CHAOS IN THE EPIC POEM 'PARADISE LOST' BY JOHN MILTON

A. MOZGO

The article deals with the specifics of the representation of the Realm of Chaos in the epic poem 'Paradise Lost' by John Milton's. Attention is paid to the determination of the Realm of Chaos in the universe concept in the poetic world of the poem. Chaos is analyzed as important material for the creation of the worlds in Milton's cosmogony. The basic features of mythological and poetical space of Chaos are considered to be the metaphor of a boundless ocean, the absence of light and space-time organization. The article also deals with the specifics of representation of Satan, wandering over the vast abyss of Chaos on the way to Earth, and Anarch and Nights as the figures-representatives of the Realm of Chaos.

Keywords: the literary-artistic world, epic, mythological and poetical space, imagery, cosmogony.

УДК 821.111

**ИДЕЙНОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПСЕВДОСРЕДНЕВЕКОВОЙ
МИСТИФИКАЦИИ: «ПОЭМЫ РОУЛИ» ТОМАСА ЧАТТЕРТОНА****М.А. АНИСИМОВА***(Полоцкий государственный университет)**anisimava-marya@yandex.by*

Анализируется сборник псевдосредневековых мистификаций – «Поэмы Роули» Томаса Чаттертона. Рассматривается художественное и идейное своеобразие «поэм», а также их роль в реализации новых художественных принципов, появившихся в искусстве второй половины XVIII в. на стыке двух крупных культурных движений: Просвещения и романтизма. Особое внимание уделяется возможным предпосылкам обращения автора именно к данному литературному приему, их смысловой и тематической направленности, стилизации и жанровому своеобразию произведений, а также многообразию художественных средств, используемых автором при их создании. На основании проанализированного материала делается вывод о высокой идейной и художественной ценности мистификации, которая представляет собой не просто пример великолепной стилизации, но является источником формирования новой для этого периода творческой мысли и реализации одного из главных принципов романтического движения: возрождения национальной культуры и средневековых поэтических форм как способов противостояния чрезмерному рационализму и универсализму Просвещения.

Ключевые слова: *псевдосредневековая мистификация, монах-поэт, историческая правда, художественная правда, национальное и культурное возрождение, поэтичность*

Введение. Проблема литературной мистификации всегда была противоречивым и спорным вопросом и почти таким же древним, как сама история литературы. Хорошо сфабрикованное и стилизованное произведение никогда не представляет собой бесполезное намерение автора и обычно предполагает долгое и тщательное изучение материала, анализ исторического периода, художественную обработку и работу над реалистичностью образа. Несмотря на неоднозначное отношение читателей и критиков к мистификациям, которым зачастую приписывают оскорбительный статус подделки, многие из них являются высокохудожественными произведениями. Как отмечает литературовед Е. Ланн: «эстетическая ценность мистификации соотносится с ее художественной правдой, а мистификатор, успешно разрешивший задачу переключить свое мироощущение, тем самым доказывает свое крупное художественное дарование» [1, с. 55]. Добровольный отказ писателя от авторства и преднамеренная передача его другому, порой вымышленному лицу, обусловлены многими факторами не только сугубо личными, но и социальными, политическими, культурными, которые оказываются гораздо более значимыми, «чем те эмоции, с какими писатель встречает свое имя под произведением» [1, с. 29].

Одной из таких мистификаций является литературный сборник английского поэта Томаса Чаттертона «Поэмы Роули». Весьма короткая жизнь и творчество поэта (1752–1770) как раз пришлись на переломный период в жизни Англии во многих сферах: политической, культурной, духовной. Как отмечает Фридрих Мейнеке: «XVIII век – один из величайших примеров кажущейся абсолютной победы новой духовной силы на определенное время, когда уже с начала ее победного шествия эта сила сопровождается противодействующей тенденцией, которая ее позже и сменяет» [2]. Этой «противодействующей силой» становится предромантизм. Обращение просветителей к классике и учреждение нерушимых универсальных ценностей, которые изначально возникли в греческой, латинской и позже укоренились во французской культуре, показали себя ограничивающими и в некотором смысле деструктивными в контексте английской национальной истории и культуры. Подчинение классическому канону оказалось игрой по правилам, чуждым английскому менталитету и мировосприятию, ведь стремление сохранить и подчеркнуть свою обособленность и независимость от Европейского континента всегда было свойственно Туманному Альбиону. Искусство теряло свою аутентичность, а культурная жизнь становилась пресной и однообразной, что не могло не вызывать определенного негодования и стремления изменить ситуацию. Переходный период от Просвещения к романтизму базировался на формировании новых эстетических принципов, отказе от универсализма и классических канонов красоты во всех формах искусства. Также этот этап характеризуется обращением к культуре средневековья и историческому прошлому Британии как способу возрождения национального самосознания в период социально-политического упадка в стране и разочарования в идеалах Просвещения. «Поэмы Роули» становятся значимым катализатором в реализации этой ключевой идеи.

Основная часть. Сложно сказать, под влиянием чего сформировался интерес у совсем юного Чаттертона к далекому прошлому в то время, когда все вокруг: культура, искусство, общественные идеалы – еще было насквозь пропитано духом Просвещения, где все средневековое рассматривалось как низменное и варварское. Еще в раннем детстве, будучи по природе ребенком неординарным, он отказывался учиться грамоте в школе, но зато его пылкий ум не мог пройти мимо старинных рукописных церковных буклетов, которые остались в доме после смерти отца, служившего псаломщиком в бристольской церкви Св. Марии Рэдклифф. Ответившие рукописи мать за ненадобностью использовала для растопки очага. Об этом писала уже после смерти поэта его сестра в письме к Герберту Крофту, автору романа «Любовь и безумие» (1780), который стал первым, как ни странно, художественным произведением, в документальной форме поведавшим миру о фено-

мене «прекрасного мальчика»: «He was dull in learning not knowing many letters at 4 years old and always objected to read in a small book. He learnt the Alphabet from an old Folio music book of father's my mother was then bearing up for waste paper, the capitals at the beginning of the verses.¹» [3, с. 143]. Затем, в возрасте 10 лет, произошло еще одно знаменательное событие в жизни будущего поэта. Чаттертон любил подолгу блуждать в окрестностях местной церкви, любясь готической архитектурой старинного здания. Его дядя также прислуживал в церкви, и однажды помогая ему, он обнаружил на чердаке сундук со старинными документами, письмами, поэмами и рисунками. Эта случайная находка явилась ключевым моментом в формировании интересов и мировоззрения будущего поэта и впоследствии явила огромный резонанс в культурной жизни Англии, так как именно она стала основой «Поэм Роули». Эти факты из жизни Чаттертона все больше принято считать мистификацией, как и сами его произведения и предсмертные стихи «Прощай, Бристолия», но они освещены практически всеми биографами поэта: Т. Тирвиттом, Р. Саути, В. Скоттом, Д. Диксом, Дж. Ингремом и др. – и подчеркивают, насколько пренебрежительным в век разума и высоких идеалов было отношение к национальному культурному наследию страны, которое либо пребывало в забвении, либо бездумно уничтожалось.

Кроме того, развитию творческой идеи Чаттертона способствовали отроческие годы, которые он провел сначала в унылых стенах Колстонского колледжа, а затем в ненавистном ученичестве у нотариуса Ламберта, где единственной отдушиной для любознательного Чаттертона стал его далекий, почти сказочный мир средневекового Бристоля, мир произведений Чосера, Спенсера, Шекспира. Не исключено, что именно поэтому возникла такая комплексная и основательная работа по созданию «автора» с его собственной историей и жизнеописанием, где он сам является активным участником событий, представленных в «Поэмах». Мистификация становится его второй параллельной жизнью, его альтер-эго [4]. На первый взгляд произведения молодого поэта кажутся литературной игрой, своеобразным побегом от однообразной реальности скучного провинциального города в другую необычную реальность средневековья, забавой, не имеющей серьезной подоплеки. Возможно, именно так и начал свою работу совсем еще юный поэт, когда в печати вышло его первое произведение средневекового цикла, эклога «Элинор и Джуга» на «староанглийском» диалекте, на самом деле выдуманном самим же Чаттертоном. Но это был 1764 год, когда уже произвели литературный резонанс первые мистификации Оссиановского цикла Джеймса Макферсона, только что вышел в свет «Замок Отранто» Горация Уолпола и готовились к печати «Памятники старинной английской поэзии» Томаса Перси. Все эти произведения возникли как долгожданная альтернатива, «антитеза чрезмерному рационализму и вере в универсальное, неизменное, раз и навсегда установленное» [5, с. 28]. Таким образом, Чаттертон оказывается в эпицентре нового веяния в литературе, и с течением времени творчество его приобретает все большую осознанность и актуальность. При более тщательном и детальном анализе «Поэм Роули» намерение автора становится практически явным, как и причина выбора направления своей творческой деятельности.

«Поэмы Роули» – это не только внушительное собрание средневековых поэтических произведений, баллад, песен, эклог, пьес, исторических поэм, сюда вошли также мемуары, письма, исторические заметки, наброски, геральдические рисунки и карты. И все это богатство было отдано в авторство некоему поэту-монаху XV века Томасу Роули, настоятелю бристольской церкви Св. Марии Рэдклифф, который так же стал объектом вымысла, как и его произведения. Прототипом монаха мог стать поэт Джон Лидгейт, ученик Чосера. Возможно даже провести и некоторую параллель между творчеством Роули и Лидгейта, и соответственно самого Чаттертона. Среди произведений Лидгейта есть героические баллады, эпические сказания, сатиры, любовная лирика, драма. Такое же разнообразие жанров присуще и творчеству Чаттертона-Роули. В мистификации Лидгейт играет не последнюю роль, авторитетный поэт выступает другом и советчиком Роули, выказывает почтение к его творчеству и дает ему высокую оценку: «Amongs the Greeces Homer was // A Poett mouche renownde, // Amongs the Latyns Vyrgilius // Was beste of Poets founde. // The Brytish Merlyn oftenne hanne // The gyfte of inspyration, // And Afled to the Sexonne menne // Dydd synge wythe elocation. // Ynne Norman tymes, Turgotus and // Goode Chaucer dydd excelle, // Thenn Stowe, the Bryghtflowe Carmelytc, // Dydd bare awaic the belle. // Nowe Rowlie ynne thefe mokie dayes // Lendes owte hys sheenyngte lyghtes, // And Turgotus and Chaucer lyves // Ynne ev'ry lyne he wrytes²» [6, с. 182–183]. Он сравнивает Роули с великими поэтами, что, несомненно, свидетельствует о тщеславии Чаттертона, поскольку он и писал эти слова за Лидгейта, но и не умаляет его поэтический дар. Поэтому в какой-то степени эти стихи становятся пророческими.

Томас Роули живет и работает в XV в, но в своих произведениях он делает проекции и на более ранние, но не менее значимые исторические периоды. И.В. Вершинин обосновывает идею обращения Чаттертона именно к этому времени тем, что Англия находилась в сложной ситуации междоусобной войны Алой и Белой Роз, и ни о каком культурном Возрождении, началом Чосером, не могло быть и речи. В то время как процветал Ренессанс во всей остальной Европе, Англия переживала политический, социальный и, как следствие, духов-

¹ Его сестра Мэри вспоминала позднее: «Мой брат был слаб в учении, и в возрасте четырех лет знал лишь несколько букв, и всегда отказывался читать небольшие книги. Он выучил алфавит по старому нотному фолианту моего отца, который моя матушка собиралась использовать в качестве бумаги для розжига. Он выучил заглавные буквы в начале каждого стиха». (Здесь и далее при отсутствии ссылок на русскоязычный источник перевод наш – М. А.)

² У греков был велик Гомер – / Он многим очень мил. // У латинян другой пример – / Вергилий всех затмил // Британец Мерлин часто знал / Приливы вдохновенья // Альфред саксонов услаждал / Прекрасным песнопеньем // И при норманнах был пинт / Тергот и Чоссер славный // А позже – Стоу Кармелит / Стал меж поэтов главный // А в наши сумрачные дни / Всех Роули затмил / И Чосер, и Тергот живут / Во всем, что он створил (Перевод И.В. Вершинина) [4, с. 346].

ный кризис. Поэтому Чаттертон посчитал целесообразным заполнить эту лакуну в истории литературы между Чосером и Шекспиром, придумав своего «литературного титана» Роули [4]. Более того, будучи молодым человеком, не по годам хорошо разбирающимся не только в истории, но и в текущей социально-политической ситуации (об этом свидетельствуют его многочисленные поэтические сатиры), Чаттертон остро прочувствовал насколько духовно ослабло английское общество, потеряло веру в справедливость и светлое будущее. И если в своих сатирах он только высмеивает недостатки общественно-политического уклада жизни современной ему Англии, то можно предположить, что своей мистификацией он наоборот пытается помочь разрешить ситуацию, делая своеобразную проекцию на прошлое и показывая, как вели себя предки в смутное для них время, как сумели его пережить и как смогли сохранить силу духа, стойкость, чувство собственного достоинства. Чаттертон-Роули с гордостью повествует о своих соотечественниках, которые не сдаются, даже если обречены на поражение. Несмотря на горе и лишения, которые принесла «война баронов» (война Алой и Белой Розы) [7] простым людям во «Второй эклоге», «Бристольской трагедии», «Элиноре и Джуге», они сохраняют твердость, стойкость и верность идеалам, умение сострадать, как это делали Вильям Каннинг и Чарльз Боудин. Последний перед казнью с особой гордостью отмечает, что он прожил свою короткую жизнь по законам чести, чем он обязан своему отцу, выходцу из знатного старинного английского рода, который являлся хранителем его лучших традиций, что неизменно передавались из поколения в поколение, от отца к сыну: «In London city was I born. // Of parents of great note // My father did a noble arms // Emblazon on his coat // I make no doubt but he is gone / Where soon I hope to go // Where we forever shall be blest / From out the reach of woe // He taught me justice and the laws / With pity to unite // And eke he taught me how to know / The wrong cause from the right // He taught me with a prudent hand // To feed the hungry poor // Nor let my servants drive away // The hungry from my door // And none can say hut all my life // I have his words kept // And summed the actions of the day // Each night before I slept.»³ [7, с. 8]. Слова Боудина, борца за правду, пронизаны чувством гордости за свое происхождение, уважением к традициям предков и законам чести, они выражают очень важную для Чаттертона мысль о том, что только человек, который уважает традиции и свое прошлое, может рассчитывать на достойное настоящее. В балладе «Хроники Бристоля» монах с гордостью повествует о его славных жителях. Вот, например, как представлена читателю личность рыцаря сэра Болдвина: «Ynne whilomme daies, as Storie saies // Ynne famous Brystowe towne // Dhere lyved Knyghtes, doughtie yn fyghtes // Of marvelous renowne. // A Saxonne boulde, renowned of oulde // For Dethe and dernie dede // Maint Tanmen slone the Brugge uponne, // I causynge hem to blede // Baldwynne hys Name, Rolles saie he same»⁴ [6, с. 268]. Могучими и бесстрашными выступают в поэмах предки английского народа, им чужды уныние и корность судьбе, и потому слава их не знает ни времени, ни границ.

Кроме того, немаловажны для автора и чисто человеческие качества его героев. «История Уильяма Каннинга» в поэтической форме повествует о жизни еще одного активного персонажа мистификации, мэра Бристоля, друга и покровителя поэта Роули, который проявляет преданность и благородство не только в общественной, но и в личной жизни. После смерти жены он отказывается от повторного брака с нелюбимой женщиной, дочерью короля, тем самым попадая в немилость и лишая себя всяких привилегий. Любовь и преданность оказываются для него важнее. О чести и верности, а также преданности своему королю с гордостью заявляет и Чарльз Боудин перед смертью: «I have a spouse, go ask of her, // If I defiled her bed? // I have a king, and none can lay // Black treason on my head.»⁵ [7, с. 8]. Измена в любой форме неприемлема для героев «Поэм».

Сам Томас Роули вызывает уважение и восхищение у читателя не только благодаря своему поэтическому дару. Сфера его интересов помимо церкви очень разнообразна: он интересуется стариной, пишет баллады и эпические песни, собирает исторический материал. Его работа тесно связана со светской жизнью Бристоля, а также приносит радость и является духовным развлечением для его соотечественников, переживающих смутные времена. Роули пишет свои славные эпические драмы, которые потом ставятся в замке господина Каннинга. Он реализует свои собственные интересы, делится знаниями в области геральдики, теологии, национальной истории, саксонской живописи, скульптуры, архитектуры, политики. Об этом свидетельствуют такие трактаты Роули, как «Подъем живописи в Англии», «История живописи в Англии», «О древней форме денег», «О происхождении, природе и моделировании скульптуры», «Пересечение старого моста в Бристоле». Его «документальная» проза полна исторических реалий, детальных и красочных описаний и бесценных фактов, которые свидетельствуют о богатом национальном наследии как материальном, так и духовном: «Nor was peyncteynge of Sheeldes their onlie Emploie, walles maie bee seene, whereyn ys auntiaunte Saxonne Peynteynge; and the Carvellynge maie be seene yn Imageries atte Keyneshame, Puckil Chyrche, and the Cas-

³ Свой род от знатных я веду // Об этом говорит // Герб геральдический отца // И предков медный щит // Отец давно ушел туда / Где тлен и вечный хлад // и скоро я из царства слез уйду в страну услад // Меня учил он сочетать / С любовью закон // Как отличать добро от зла / Преподавал мне он // Голодным щедрою рукой / Мне завещал помочь / Дабы от дома моего слуга не гнал их прочь // Кто смеет упрекнуть меня! // Заветы я берег // Дневных деяний перед сном / Я подволил итог (перевод М.В. Талова) [8, с. 301–302].

⁴ В далекие дни, как повествует история // В славном граде Бристоле // Жил да был рыцарь, отважный в боях // Имевший невероятную славу // Саксонский храбрец, прославленный в древности // За смертоносную его жестокость // Многие датчане, бежавшие обратно в Брюгге // Жаждали его крови // Болдвин имя его, то же говорят и летописи.

⁵ Есть у меня жена, спроси ее // Хоть раз предал ли ложе наше я? // И так же точно верность господину моему // Никто не смеет очернить доносом об измене.

tle; albeyt largerre thane Life, theie be of feetyve Hondiewarke » («Подъем живописи в Англии») ⁶ [7, с. 284]; «Then came Master Maior, mounted on a white Horse, dight with sable trappyngs, wrought about by the Nunnes of Sainete Kenna, with Gould and Silver; his Hayr brayded with Ribbons, and a Chaperon, with the auntient Arms of Biystowe fastende on his Forehead. Master Maior bare in his Hande a gouldin Rodde, and a Congeon' Squier bare in his Hande his Nehnet, wanlking by the Syde of the Horse» ⁷ [7, с. 280]. Исторические события мистификации создают невероятно реалистичную и позитивную картину прошлого, а гармония и слаженность жизненного уклада того времени восхищают современного читателя и ломают все стереотипы о варварском происхождении английской нации и низком статусе ее национальной традиции. При этом удивительно, насколько исторические персонажи отличаются от образов, созданных сатириком Чаттертоном на своих современников. Сняв маску Роули, он высмеивает их многочисленные пороки, и перо его беспощадно остро. В частности местный зажиточный торговец Джордж Кэткот в одной из сатирических поэм «Покорность» («Resignation») представлен как недалекий, алчный человек: «Catecott is very fond of talk and fame // His wish, a perpetuity of name; // Which to procure, a pewter altar's made // To bear his name and signify his trade» ⁸ [9, с. 122]. А вот презрительный отзыв Чаттертона о местном богаче Генри Бергеме, для которого он сфабриковал благородную родословную и за которую получил ничтожно малое вознаграждение: «What would Burgum give to get a name, // And snatch his blundering dialect from shame! // What would he give to hand his memory down // To time's remotest boundary? A crown!» ⁹ [9, с. 268]. В этом же контексте нельзя не вспомнить эпизод из мистифицированных дневников Чаттертона-Роули, где монах за свою творческую и культурную деятельность всегда получает щедрое вознаграждение от господина Каннинга, что, несомненно, свидетельствует о дальновидности последнего как человека, высоко ценящего литературу и искусство и всячески способствующего их процветанию. «I gave master Canninge my Bristow tragedy, for which he gave me in hande twentie pounds, and did praise it more than I did think myself did deserve.» ¹⁰ [7, с. 222]. Он и сам не уступает героям своих произведений в щедрости и благородстве, используя полученные им средства исключительно для процветания и преображения родного города.

В своих литературных фантазиях Чаттертон решает не ограничиваться лишь веком XV, поскольку его вымышленный автор интересуется историей и культурой родной Бристольи. Одни из самых значимых и ярких произведений цикла «Роули» возрождают сложные события времен датских и нормандских завоеваний в сочиненных им трагедиях «Аэлла» и «Годвин» и в двух «Гастингских битвах», представленных в форме историко-эпических поэм, якобы являющихся сочинениями саксонского монаха XI в. Тергота, свидетеля тех кровавых событий, и переведенными Томасом Роули для своих современников. Однозначно не случайно под руководством Чаттертона сам Роули в своем творчестве обращается к национальной истории, к славным и одновременно трагическим событиям давно минувших дней, когда единственным спасением для народа, жившего в постоянном ожидании военных набегов на свою территорию, были эмоциональная сплоченность и боевой настрой. Автор воскрешает в своих произведениях сложный исторический период непрестанной борьбы англосаксов с иноземными завоевателями, сначала с датчанами, затем с норманнами. И, несмотря на то, что эти исторические события обернулись поражением для англичан, он усматривает в них вещи гораздо более значимые, чем физическая победа. Главная тема каждого из этих произведений – это духовная непобедимость нации, патриотизм, неустранимость в бою, готовность сражаться до конца, даже когда трагический исход событий неизбежен. Немаловажную роль играют вдохновляющие речи военных или государственных лидеров перед каждым сражением. В их основе обычно лежат воспоминания о былых достижениях нации, доблестных предках, восхищение которыми поднимает боевой настрой и сплачивает армию даже в самых безвыходных ситуациях. Так звучат слова сэра Леовина: «To-day will England's doom // Be fixed for aye, for good or evil state. // This sun's adventure felt for years to come; // Then bravely fight, and live till death of date. // Think of brave AElfredus, y-clept the Great; // From port to port the red-haired Dane he chased. // The Danes, with whom not lioncels could mate, // Who made of peopled realms a barren waste; // Think how at once by you Norwegia bled // Whilst death and victory for mastery bested // » ¹¹ [7, с. 163]. Многие произведения мистификации, особенно «Гастингские битвы», практически состоят из бесконечных военных сцен и изобилуют детальным описанием жестокости происходящего: «With mighty force his skull in two did cleave; // Falling, he shaked out his smoking brain. // As withered oaks or elms are hewn from off the plain... // Next Sieur du Moulin fell upon the ground, // Quite through his throat the lethal javelin

⁶ Роспись щитов не была их единственным занятием, также на стенах можно было видеть старинную саксонскую живопись; а резьба использовалась при изготовлении образов и фигур для Кейншама, Пукильской церкви и Замка, и несмотря на огромные размеры (здесь Чаттертон употребляет замысловатую гиперболу «больше чем живые»), они были изящной ручной работы.

⁷ Затем появился господин мэр, верхом на белом коне, украшенном черными поводьями, расшитыми золотом и серебром монахинями Св. Кена; ленты были влетены в его гриву, а на лбу красовался щит с изображениями старинного бристольского оружия. Господин Мэр гордо держал в руках золотой жезл, а его сквайр, шествуя рядом с лошастью, нес в руках его шлем.

⁸ Кэткот очень любит славу и пустые разговоры // его единственным желанием является увековечить свое имя, // И чтобы заполучить желаемое // Смастерил из олова алтарь, // Чтобы прославиться и заодно наладить торговлю.

⁹ Что бы только Бёргем ни отдал, чтобы раздобыть себе славное имя / и избавить свой грубый диалект от насмешек! // Что бы он только ни отдал, чтобы стать потомком древнейшего и благороднейшего рода? Корону!

¹⁰ Я отдал господину Каннингу свою «Бристольскую трагедию», за что он вручил мне двадцать фунтов со словами гораздо большей похвалы, чем я того заслуживал.

¹¹ Сегодня Англии судьба / Навеки будет решена во благо иль во зло // Давно мы ждали этот миг / И потому сейчас // ступайте смело в лютый бой, так чтобы ваши имена остались жить в веках. // Ведь вы же Альфреда сыны, кто прозван был «Великим» // и от кого с портов страны бежал агрессор-викинг // Враждебной Дании войска, кого и лев страшился, // Из-за жестокости кого народ всего лишился // И кровь норвежская лилась от вашего меча // И потому победу взять вам даже смерть не сможет помешать //

press'd. // His soul and blood came rushing from the wound; // He closed his eyes and opened them with the blest.»¹² [7, с. 173]. В эпоху Просвещения утонченный читательский вкус практически не был искушен подобного рода грубым варварским искусством, противоречащим здравому смыслу, принципам морали и нравственности. Но как раз эта приторно-правильная, рафинированная литература вызвала быстрое пресыщение и эмоциональное угасание читателя, поскольку не ставила своей целью затронуть потаенные струны его души, не будоражила воображение и не удивляла. А новая поэзия Чаттертона, порождая всплеск эмоций, ужаса и одновременно восхищения, оказалась живительным потоком, возвращавшим к жизни не только национальную историю, но и литературу от просветительского забвения. Поэтическая значимость «Поэм Роули» достигается благодаря невероятному количеству и многообразию художественных средств. Из приведенного выше отрывка очевидно изобилие гиперболических метафор и ярких, порой ужасающих эпитетов и сравнений, которые делают произведение невероятно живыми и динамичными. Что может быть поэтичнее сравнения бурлящих обжигающих потоков алой крови, отражающих холодный свет луны, с грудями рубина и жемчуга: «Out streamed the blood, and ran in smoking curls, // Reflected by the moon, seemed rubies mixed with pearls.»¹³ [7, с. 159]. Во многом поэтичность произведений обусловлена образами природы. Герои и их действия всегда сравниваются с разбушевавшимися природными стихиями сурового климата Британии: раскатами грома, разрушительным ураганом или надвигающимся морским штормом, исполинским дубами и вязами: «Like thunder rattling at the noon of day... // Distort with pain he lay upon the borne, // Like sturdy elms by storms in uncouth writhings torn.»¹⁴ [7, с. 170]. В воображении автора воинственно настроенные рыцари часто находят сходство с разъяренным диким зверем: волком, медведем, свирепым львом, – ярость которого неукротима и неподвластна человеку: «As when a drove of wolves with dreary yells // Assaults some flock, nor cares if shepherd kents»¹⁵ [7, с. 174]. Неповторимы по поэтичности и женские образы, чья значимость еще и в том, что любовь Чаттертона к своей родине, восхищение ее природными богатствами зачастую находят свое отражение в описаниях его героинь. Так, это чувство он воплощает в одном из его самых ярких образов, прекрасной Кеневальхе, жене отважного рыцаря Адгелма, сражающегося против норманнов: «White as the chalky cliffs of Britain's isle, // Red as the highest-coloured Gallic wine, // Gay as all nature at the morning-smile. // Those hues with pleasance on her lips combine; // Her lips more red than summer-evening skyen»¹⁶ [7, с.175]. Для описания красоты этой женщины англосаксонского происхождения поэт прибегает к сочным красочным сравнениям, близким и понятным английскому читателю, поскольку тот живет окруженный ими, они – его культура и традиция его земли, будь то восход солнца над белоснежными холмами Туманного Альбиона или же кубок насыщенного красного галльского вина. И потому образ Кеневальхи гораздо ярче и пленительнее манерных салонных красавиц из произведений Поупа или Драйдена.

Нельзя не отметить художественную ценность данной мистификации как стилизации. Чаттертон не просто возродил историю, не просто предоставил перевод древних произведений, как это, скажем, сделал Макферсон, он всестороннее и с полной отдачей подошел к этому вопросу, проявив себя еще и как умелый художник, как знаток геральдики, истории, староанглийского языка. Он сам сотворил древние рукописи, одному ему ведомыми средствами. Рисовал на собственноручно сделанном пергаменте гербы и символики, создавал целые указы и документы, письма, деловые отчеты. Позже эту изобретательность молодого поэта и весь процесс творения в красках описал Питер Акرويد в своем романе «Чаттертон». Он всеми средствами пытался доказать, что история есть, она жива, и вот они доказательства. Можно утверждать что, работая над «Поэмами Роули» Чаттертон также проявил себя как художник. Одним из важнейших аспектов стилизации в поэмах, безусловно, является их язык. Многие было сказано и написано о языке Роули, этот аспект, пожалуй, больше всего волновал ученых-филологов и стал основной причиной так называемых споров о Роули (Rowley Controversies). Диалект Роули – «своеобразная мельница», как ее называл Морис Хар в предисловии к изданию Тервита, состоящая из разных диалектов, староанглийского, среднеанглийского и слов, взятых из лубочных баллад [9]. В нем искали ошибки, неточности, несоответствия языку эпохи. К сожалению, в суете вокруг аутентичности произведений практически не были приняты во внимание значение и художественная ценность этой псевдосредневековой мистификации. Никто практически не пытался понять замысел поэта – восстановить чисто английский, северный язык, который меньше всего поддавался влиянию и ассимиляции с французским. Роули от имени Чаттертона открыто заявляет о своем отношении к чистоте языка и с презрением относится к разному рода заимствованиям, из-за которых его родной язык теряет свою мелодичность и оригинальность. Вот что он говорит в своем письме господину Каннингу: «Sir John, a knight, who hath a barn of lore, // Knows Latin at first sight from French or Greek; // Setteth' his studying ten years or more. // Poring upon the Latin

¹² С пронзительным треском череп на две части раскололся / И мозг его дымясь по полю расплескался, когда он оземь падал // С таким же грохотом мог повален дуб могучий быть иль вяз, // что вырублен безжалостной рукою... // За ним последовал Сэр де Мулен // Чье горло пронзило смертоносное копьё // его душа и кровь потоком хлынули из раны // Глаза свои прикрыл он и открыл их уже в блаженстве вечно.

¹³ И хлынула наружу кровь дымящимся потоком / И в лунном свете бурлящие потоки алой крови будто рубины с жемчугом сияли.

¹⁴ Как гром, гремящий в знойный полдень... // От боли корчась наземь он упал / Как вяз могучий, изувеченный грозью.

¹⁵ Как будто волчья стая со свирепым воем накинулась на стадо, // не страшась что пастырь может увидеть их.

¹⁶ Бела, как известняк холмов Британских // Румяна, как густое галльское вино // Игрива, будто бы улыбка утренней зори, / На чьих губах ее вся прелесть отразилась // И сами губы краше летнего заката.

word to speak. // Whoever speaketh English is despised, // The English, him to please, must first be Latinized»¹⁷ [7, с. 22]. По мнению Роули, просто смешно годами изучать греческий, латинский французский и забыть свою родную речь. С помощью Роули Чаттертон попытался возродить саксонский язык, существовавший до норманнов, свободный от латинского и французского влияния. Именно поэтому американский ученый Дж. Ингрэм советует читать «Поэмы Роули» в оригинале, чтобы прочувствовать все особенности и прелесть этого языка. Джон Китс в своем предисловии к «Эндимиону» называл Чаттертона «самым английским из всех английских поэтов», и это утверждение вполне справедливо. По красоте и чистоте языка он мог бы посоревноваться с Чосером, который, как утверждал Перси «сделал значительные нововведения в родной язык и ввел много терминов и речевых оборотов из других языков» [11, с. 290]. Диалект Роули отличается превалирующим количеством согласных звуков и краткостью слов, благодаря чему текст приобретает специфическую мелодичность, отличную от мягкой французской, но такую родную и приятную на слух для английского читателя: «Blacke hys cryne as the wyntere nyghte, // Whyte hys rodde as the sommer snowe, // Rodde hys face as the morgynge lyghte, / Cale he lyes in the grave belowe» [6, с. 281]. Однозначно, обыкновенному читателю, тем более не носителю языка, воспринимать язык Роули было бы весьма непросто, поэтому в данной работе основные цитаты приведены из уже адаптированных текстов. Благодаря мастерству Ульяма Скита современный вариант поэм несколько не умаляет их художественной ценности, но на диалекте Роули текст звучит гораздо эффективнее и оригинальнее. И, несмотря на то, что существуют целые научные труды, посвященные детальному лингвистическому анализу, доказывающие несостоятельность Чаттертона в использовании настоящего староанглийского языка, оригинальность замысла и успешную его реализацию никто оспорить не в силах. Гениальность Чаттертона еще и в том, что сфабрикованный диалект Роули выполняет важную функцию на пути к становлению новой идеи творчества еще только зарождающегося романтизма: максимально задействовать воображение читателя, поверить в реалистичность событий. Знакомые слова, облаченные в непривычную форму, делают их новыми и загадочными в глазах читателя. Те же, которые никогда не существовали в традиционном языке, и на первый взгляд кажутся бессмысленными, на самом деле имеют огромный поэтический потенциал, они вовлекают читателя в активное восприятие текста, как бы приглашают его самого поучаствовать в творческом процессе, тем самым максимально активизируя силу его воображения.

«Поэмы Роули» можно назвать своеобразной предромантической утопией, они – идеализированный мир, созданный Чаттертоном. Как и средневековый монах, молодой поэт стремился найти своего мецената, который так же, как и Уильям Каннынг, смог бы оценить и поддержать его творческие начинания. Такую поддержку он пытался найти в лице Горация Уолпола, который сам, будучи автором мистификации, а также человеком обеспеченным и с высокой репутацией, мог бы понять задумку молодого поэта и оказать ему поддержку. Но он был скорее просто высокообразованным человеком из высшего общества, нежели художником. Мистификацией Уолпол занимался исключительно ради забавы, и это отчетливо прослеживается в предисловии к «Иероглифическим сказкам»: «The Hieroglyphic tales were undoubtedly written a little before the creation of the world and have ever since been preserved by oral tradition in the mountains of Crampcraggiri, island not yet discovered»¹⁸ [12]. Здесь Уолпол с некоторой иронией отзывается о тех, кто якобы находил старинные рукописи, показывая, что все это абсурд. В самом конце предисловия к этому произведению он раскрывает свои планы по поводу очередной мистификации: «I have a more precious work in contemplation; namely a new Roman history, in which I mean to ridicule, detect and expose, all ancient virtue, and patriotism, and show from original papers which I am going to write and which I shall afterwards bury in the ruins of Carthage and then dig up»¹⁹ [12]. Совершенно очевидно, что писатель не вполне еще проникся новыми веяниями в культуре, для него, как и для большинства просветителей, важен факт и историческая правдивость произведения. Чаттертон ошибся, обратившись за помощью к своему фактически идеологическому противнику. Принято считать, что именно неприятный инцидент с разоблачением Уолполом «Поэм Роули» и отказ от дальнейшего сотрудничества с мистификатором явились главным жизненным разочарованием молодого поэта, началом его творческого, а после и физического разрушения. Он почти больше не занимался Роули, а переключился на сатиру, которая была для него лишь средством заработка, а не занятием для души. Чаттертон так и не смог принять факт своего творческого поражения и свел счеты с жизнью, выпив яд. Так, 24 августа 1770 года оборвалась жизнь одного из самых ярких и оригинальных поэтов XVIII века

Заключение. Мистификация Томаса Чаттертона – комплексное творение, которое являет собой оригинальное и законченное сочинение с целостной композицией, которую следует оценивать, прежде всего, с художественной и идейной точки зрения. Недаром его последователи, крупнейшие представители романтизма С.Т. Кольридж, Д. Китс, У. Вордсворт, Р. Саути, восхищались его творчеством. Вальтер Скотт одним из первых издал сборник произведений Чаттертона, в предисловии к которому определил их значимость: «Не заслуживает ли кто-нибудь еще более высокой похвалы, чем Чаттертон, кто возродил для нас великолепие и коло-

¹⁷ Сер Джон, рыцарь, который имеет уйму знаний, / Может с первых слов отличить латинский от французского или греческого // Продолжает учение уже на протяжении десяти с лишним лет // В разговоре сыплет латинскими словами // Призывает любого, кто говорит по-английски // И чтобы ему угодить английской речью сначала нужно ее латинизировать.

¹⁸ Иероглифические сказки были написаны незадолго до сотворения мира и с тех времен сохранились в устной традиции в горах Кампкрагири, необитаемого острова, еще неоткрытого.

¹⁹ У меня в планах более ценная работа; в частности новая история Рима, в которой я намереваюсь высмеять, выявить и показать все старинные добродетели и патриотизм и показать все это в оригинальных рукописях, которые я сам собираюсь написать и которые сам же потом и закопаю в руинах Картага, а после сам и откапаю.

рит дней давно минувших, – красоты, утраченные миром навсегда. Он в реальных красках описал нам средневековую жизнь, как Китс это сделал с эллинистической эпохой. Его работы пропитаны духом старинной романтики. Страницы его произведений изобилуют ослепительным блеском и звоном начищенных доспехов; галантные рыцари и благородные дамы восседают на престоле его величественного замка; пестрые толпы зрителей на полях турнира представлены нам во всей их красочности; и хотя вся эта великолепная картина омыта кровью, это только усиливает впечатление о тех далеких днях, когда истина и благородство правили миром, и рыцарство имело огромное влияние» [13, с. 24]. Поэзия Чаттертона-Роули – это пышное зрелище, поставленное гениальным фантазером. Это творение не для научно-лингвистического анализа, и ученые историки не найдут там точного ответа на свои вопросы. Но эта прекрасная средневековая утопия не оставляет читателя равнодушным, овладевая его фантазией, заставляя работать воображение в полную силу. «Поэмы Роули» воскрешают те далекие времена, когда воздвигали небывалые по великолепию, грандиозности и причудливости форм архитектурные сооружения, как Стоунхендж или готические соборы, когда мужчины были могучи, как дубы, и яростны, как львы, и смело без оглядки шли на защиту родины, когда законы морали и нравственности красовались не на бумаге и на словах, а рыцарь в глаза говорил правду трусу королю перед казнью. В образе Роули Чаттертон не просто экспериментировал с литературной формой, он четко видел и одним из первых начал активно использовать новые эстетические принципы. Средневековые «Поэмы Роули» были работой всей его жизни, второй жизнью поэта, той, которую он придумал сам, в которой мог любить и уважать свою родную Бристолию, где не было место хамству, невежеству, социальному неравенству и где почитали свое прошлое, гордились и дорожили им. Чаттертон стремился возродить былое величие Англии, вернуть славу и благородство английскому народу, заставить его поверить в свои силы, талант и потенциал, заложенный в нем веками. Он хотел, чтобы читатель узнал, что его народ способен сочинять стихи, писать картины и создавать скульптуры, равные по гениальности античным и итальянским мастерам, что родной язык его мелодичен и прекрасен, а по силе духа и мужеству национальные герои могут сравниться только с самыми мощными природными стихиями. Главной особенностью «Поэм Роули» является не сам факт использования мистификации как распространенного в то время литературного приема, а предромантические идеи творчества, национального и культурного возрождения Англии, которые переданы в каждой строчке этих необыкновенных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ланн, Е.Л. Литературная мистификация / Е.Л. Ланн. – М., 2009. – 231 с.
2. Мейнеке, Ф. Английский преромантизм, Фергюсон и Берк [Электронный ресурс] / Ф. Мейнеке. – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/r/Romanticism.html>. – Дата доступа: 22.02.2015.
3. Croft, H. Love and Madness: A Story Too True (In a Series of Letters between Parties, whose Names would perhaps be mentioned, were they less known, or less lamented) / Herbert Croft. – London, 1780. – 300 p.
4. Вершинин, И.В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры : автореф. дис. ... докт. филолог. наук : 10.01.03 / И. В. Вершинин. – Самара, 2003. – 407 с.
5. Соловьева, Н.А. История зарубежной литературы. Предромантизм / Н.А. Соловьева. – М., 2005. – 271 с.
6. Chatterton, Th. The Poetical Works of Thomas Chatterton / Thomas Chatterton // Ed. Robert Southy. – London, 1804. – 488 p.
7. Chatterton, Th. The Poetical works of Thomas Chatterton / Th. Chatterton // Ed. W. Skeat. – London, 1872. – Vol. 2. – 346 p.
8. Зарубежная литература XVIII века : хрестоматия / сост. Б.И. Пуришев, Б.И. Колесников, Я.Н. Засурский. – М., 1988. – С. 293–305.
9. Chatterton, Th. The Poetical works of Thomas Chatterton / Th. Chatterton // Ed. W. Skeat. – London, 1872. – Vol. 1. – 378 p.
10. Hare, M.E. Chatterton's Rowley Poems / E.M. Hare. – Oxford, 1778. – 334 p. (Reprinted from Tyrwhit's Third edition).
11. Percy, T. Reliques of Ancient English Poetry / Thomas Percy. – London, 1910. – 358 p.
12. Walpole, H. Hieroglyphic Tales [Электронный ресурс] / H. Walpole // Электронная библиотекаbookrags.com. – Mode of access: <http://www.bookrags.com/ebooks/14098/#gsc.tab=0>. – Date of access: 05.02.2015.
13. Chatterton, Th. The Poetical Works of Thomas Chatterton / Th. Chatterton // Ed. Scott. W. – London, 1888. – 293 p.

Поступила 20.06.2016

THE IDEAS AND ARTISTIC VALUE OF PSEUDO-MEDIEVAL LITERARY HOAX "ROWLEY POEMS" BY THOMAS CHATTERTON

M. ANISIMOVA

The article gives a detailed analysis of the miscellaneous collection of pseudo-medieval poetry "Rowley Poems" by Thomas Chatterton. The article deals with the artistic, stylistic and thematic characteristics of the "poems" as well as their role in implementing the new ideas and principles of art in the second part of the 18th century. Special attention is paid to the author's presumable motives of turning to forgery and the background of its origin. Emphasis is made on the stylistic organization of the literary collection, its genre peculiarities and the variety of artistic devices used by the author to express his idea to revive the merit of the English national culture. On the bases of the analyzed material conclusions about high ideological and artistic value of the works are draw. By his unusual literary invention Thomas Chatterton not only proved to be an original artist but also introduces the keynotes for the new tendency in arts, based on the revival of traditional culture, folklore, freedom of poetic forms and imagination.

Keywords: pseudomedieval hoax, monk-poet, historical truth, artistic sincerity, national and cultural revival, poetry.

УДК 821(4).09

ЖЕНСКАЯ ОДЕЖДА КАК ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ И СОЦИАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРСОНАЖА (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖ. ОСТЕН)**А. С. КОНОНОВА***(Полоцкий государственный университет)**yakubova08@mail.ru*

Обобщаются результаты анализа отношения к одежде различных персонажей из романов Джейн Остен, созданных на протяжении всего ее творчества, от раннего произведения «Прекрасная Кассандра» до последнего завершенного романа «Доводы рассудка». Исследовано, каким образом одежда становится в творчестве писательницы социальной характеристикой, а также предоставляет многочисленные сведения о личности того, кто ее носит. Джейн Остен, уделяя в своей прозе огромное внимание вопросам психологии и мотивации человеческого поведения, не могла обойти стороной характеристики гардероба персонажей.

Ключевые слова: *образ персонажа, имплицитная характеристика, психологизм, женский образ, стереотип, социальная иерархия, одежда.*

Введение. Для характеристики персонажей разные авторы применяют разные методы и приемы. Особенность прозы, созданной Джейн Остен, – в сдержанности и скупости эксплицитных описаний и оценок и со стороны автора, и со стороны рассказчика. Для более полного понимания образов персонажей как главных, так и второстепенных, исследователю-литературоведу приходится обращаться к расшифровке скрытых, имплицитных характеристик, подсказок, намеренно или случайно оставленных автором. Одной из таких характеристик является отношение персонажей, в первую очередь женского пола, к одежде и другим деталям костюма как собственного, так и чужого.

Основная часть. Среди литературоведов существует тенденция относить произведения Джейн Остен к прозе писателей эпохи Регентства. Тем не менее, если подходить к анализу со строго хронологической позиции, многие ее произведения были созданы ранее, на стыке двух эпох: правления короля Георга III и собственно Регентства. Точная временная отнесенность как в отношении времени создания произведений, так и в отношении времени событий, которые в них описаны, становится особенно важной, когда речь заходит о вопросах быта и одежды, – ведь в разные исторические эпохи детали туалетов, а также понятия о том, что является модным и (или) приемлемым во внешнем виде представителей разных слоев населения, могли разительно отличаться.

Период, известный как эпоха Регентства, когда фактически место Георга III на троне занял его сын, принц Уэльский, поскольку врачи признали безнадежным из-за явных признаков сумасшествия, официально наступил только в 1811 году [1, с. 198]. Нетрудно подсчитать, что до того Остен уже успела написать как минимум четыре полноценных произведения, не считая тех, которые были созданы в юности и позднее изданы под общим заглавием «Ювенилия». Например, роман в письмах «Леди Сьюзен» датирован приблизительно 1795-м годом, а в период с 1796 по 1799 она создала романы «Разум и чувства», «Аббатство Нортенгер» и «Гордость и предубеждение». Понимание не только временных рамок создания произведений, но и того, в каком социально-историческом контексте они создавались, поможет глубже осознать различия в восприятии костюма (своего и чужого) женскими персонажами Остен, а также даст возможность уловить характеристики и стереотипы, навязанные эпохой, отделить их от того, что присуще исключительно отдельной женской личности, которую создала автор.

Если с политической точки зрения время жизни Остен приходится на правление двух разных монархов, то в социальной жизни Великобритании того времени наблюдалась относительная однородность и последовательность в том, что касалось смены условий жизни простого обывателя. Большинство перемен было следствием двух процессов: во-первых, на них сильно повлияла промышленная революция, которая состоялась в предшествующем столетии. Она создала условия для появления и оформления сразу нескольких новых классов, среди которых особой силой обладала буржуазия, а также те, кто получил название джентри, – землевладельцы среднего достатка. Среди последних особо выделялись псевдо-джентри, – те, кто земельных владений не имел, однако мог быть отнесен не к беднейшим, а к средним классам населения согласно уровню их доходов [2, р. 53]. Отметим, что промышленная революция во многом ответственна и за смену восприятия вещей, предметов быта вообще, и одежды в частности.

Во-вторых, значительное влияние на жизнь внутри страны оказала внешнеполитическая ситуация, прежде всего, Революция во Франции и связанные с ней наполеоновские войны, а также войны колоний за независимость. Все эти события и процессы привели к некоторому ослаблению ряда социальных ритуалов. Они все еще оставались значимыми, однако за их соблюдением все же не следили настолько строго, как это было принято раньше. Неписанный поведенческий кодекс, который оказывал тем более сильное влияние на жизнь, чем более высокое положение в обществе занимал человек, и чем более высоким происхождением обладал, по сравнению с предыдущим столетием значительно смягчился [3, р. 4].

Прежде всего, изменилась ситуация для женщин. Конечно, им не позволялось полностью приблизиться к стилю своей жизни к тому, который вели мужчины, однако разрешалось чаще появляться на балах (прежняя гендерная политика, по которой женщине надлежало как можно больше времени проводить дома, касалась во времена зрелости Джейн Остен в большей степени незамужних дам, которым нужно было учиться поклади-

стости и угодливости для будущих супругов, и так называемых «синих чулков» [4, p. 103]). Большая часть развлекательных мероприятий проводилась, разумеется, в Лондоне и курортных городах, таких как Бат или Лайм. Последние стали крайне популярны, поскольку представляли собой настоящую отдушину для тех женщин, кто хотел общения и легитимных, одобряемых обществом развлечений. На балах, а также во время пребывания на курорте одним из главных стремлений британок было «показать себя» [5, p. 116]. Разумеется, наиболее простым способом сделать это быстро и наглядно была именно одежда.

Отметим, что в указанный период истории «рассказать» что-то обществу с помощью одежды стало гораздо проще благодаря тому, что женщинам разных сословий во времена Остен стали доступны те вещи, о которых раньше даже не слышали. Произошло это в результате развития промышленности, которая способствовала открытию новых и расширению ассортимента уже существовавших магазинов и лавок. Не удивительно, что в Британии эпохи Регентства одежда стала одним из наиболее популярных и продаваемых товаров среди самых разных слоев населения, в том числе – среди представительниц среднего сословия, о которых и писала Джейн Остен.

В ее романах сложно встретить подробные и пространные описания нарядов и туалетов. Однако о вещах из гардероба того или иного женского персонажа все же говорится довольно часто, и то, как та или иная дама относится к своему платью, что носит, как выбирает одежду в лавке или в собственной гардеробной, сколько внимания уделяет одежде и внешнему виду других людей, может очень многое поведать о ее характере, психологических особенностях личности, а также социальном положении.

Для начала рассмотрим примеры эпизодов, в которых внимание рассказчика и персонажей (и, соответственно, читателя) сосредоточено на одежде. Так, в «Гордости и предубеждении» Лидия Беннет не может угостить сестер на постоялом дворе, поскольку истратила все деньги на шляпку, которую все (включая ее саму) признали уродливой: «Там были еще две или три шляпки куда хуже, чем эта. Надо будет только прикупить яркого атласа, чтобы ее заново отделать, – тогда, мне кажется, она будет выглядеть не так плохо»¹ [6, с. 683]. Очевидно, что покупка не просто бесполезна, но и обременительна. Во-первых, потому что девушка потратила на нее все деньги, которые могла бы использовать на то, чтобы заказать еду для уставших за время дороги сестер. Во-вторых, потому что ей придется нести дополнительные расходы, тратить время и усилия на переделку вещи.

В этом случае шляпку можно рассматривать как метафору ее будущего побега с Уикхэмом: шляпка девушке не нужна, однако сам факт покупки и обладания новой вещью приносит ей удовольствие, и ей не слишком важно, на что именно потрачены деньги, важен процесс и факт обладания новой вещью. В случае отношений с Уикхэмом ее занимает новизна ситуации, а также возможность оказаться замужней дамой раньше, чем все остальные, старшие, сестры. При этом, как шляпку придется переделать, чтобы она стала полезной вещью, так и ее отношения с Уикхэмом приходится «ретушировать» и подправлять для глаз общества сначала ее отцу и дяде, а затем – мистеру Дарси, который вручает Уикхэму внушительную сумму из собственных денег за то, чтобы он официально женился на Лидии. Схожий восторг по отношению к вещам (и тоже – к шляпкам) выказывает Изабелла Торп в «Аббатстве Нортенгер». Она сообщает Кэтрин, что «...заметила на витрине самую миленькую шляпку, какую только можно себе представить, – вроде вашей, но не с зелеными лентами, а с пунцовыми. Мне смертельно захотелось ее купить!»² [8, с. 87]. И сразу же шляпка становится причиной (вернее, поводом) для того, чтобы проследовать за двумя джентльменами, которые, по мнению Изабеллы, заинтересовались ею (девушкой). Как только эти двое покинули зал, где состоялась встреча подруг, Изабелла сразу же вспомнила о шляпке (хотя до этого речь шла о любимых ею готических романах) и исполнилась решимости показать ее Кэтрин. На замечание последней о том, что стоит подождать пару минут, чтобы не встретиться с назойливыми молодыми людьми, Изабелла отвечает: «Они недостойны того, чтобы я к ним подлаживалась! Не считаю нужным уделять мужчинам много внимания. Этим их можно только испортить»³ [8, с. 93].

Мы опять имеем дело с ситуацией, когда покупка девушке не нужна – вероятнее всего, что она не состоится. Однако шляпка используется как предлог для того, чтобы последовать за теми, кто якобы обратил на нее внимание (на деле – за теми, кто заинтересовал ее саму), и сделать это как можно быстрее. Важен факт обладания (шляпкой ли, поклонником ли), а не их качество.

Примечательно, что в обоих случаях в качестве предмета гардероба, на котором сосредоточено внимание, Остен выбирает именно шляпку. Если обратиться к значениям символов в литературных текстах, станет ясно, этот предмет гардероба вряд ли был введен в повествование случайно. Правомерно предполагать, что шляпка, ненужная и бесполезная, требующая переделки, – метафора пустоты, царящей в головах обеих описываемых девушек, ведь шляпа (и любой головной убор) чаще всего ассоциируется с мыслительным процессом, интеллектуальной деятельностью [9, с. 494]. Таким образом, ненужный головной убор, за которым, тем не менее, «охотятся», – знак того, что девушки совершенно не озабочены размышлениями и раздумьями. Им намного важнее казаться, нежели быть, – казаться модной, казаться думающей и т.д. Интересно, что образ шляпки как достаточно значимого предмета появляется уже в раннем творчестве Остен: так, в романе «Прекрасная Кассандра» достаточно насыщенное событиями, хоть и короткое, повествование начинается именно с того, что главная героиня влюбляется в шляпку [10, с. 63]. Это толкает ее на кражу (в лавке собственной матери) и побег. Все дальнейшее скорее напоминает фарс, чем серьезную повесть, тем более что все приключе-

¹ «And when her sisters abused it as ugly, she added, with perfect unconcern, "Oh! but there were two or three much uglier in the shop; and when I have bought some prettier coloured satin to trim it with fresh, I think it will be very tolerable» [7, p. 170].

² «...saw the prettiest hat you can imagine, in a shop window in Milsom Street just now – very like yours, only with coquelicot ribbons instead of green; I quite longed for it.» [11, p. 1020].

³ «I shall not pay them any such compliment, I assure you. I have no notion of treating men with such respect. That is the way to spoil them. [11, p. 1023].

ния героини укладываются в один день, и в конце она возвращается домой. Однако уже в этом просматриваются истоки идеи, которую Остен разовьет в своем творчестве позднее: повышенное внимание к одежде, нарядам, внешнему виду часто является свидетельством недалекости.

Не чуждо чрезмерное увлечение одеждой и для Кэтрин («*Аббатство Нортенгер*»), однако она, в отличие от Изабеллы, искренне хочет выбрать подходящий наряд для того, чтобы привлечь на балу Генри Тилли: «*Главной ее заботой сделалась теперь выбор платья и прически для предстоящего бала. Увы, в этом она не заслуживала оправдания. Одежда – это суэта суета, и чрезмерное к ней внимание нередко производит обратное действие. Кэтрин могла прочно усвоить эту истину [...]. И все же, лежа в постели в среду ночью, она не засыпала целых десять минут, не зная, какому платью отдать предпочтение – вышитому или в крапинку, – и только недостаток времени помешал ей заказать для бала новый наряд*» [8, с. 124]⁴. Одежда для Кэтрин в данном случае – не предлог для того, чтобы оправдать собственный интерес к кому-то, и не каприз. Она уже переходит в разряд крайне необходимых вещей, поскольку без тщательно продуманного наряда девушка не сможет чувствовать себя комфортно. Здесь наряд становится социальной характеристикой, и переживания героини по его поводу равнозначны переживаниям о собственном месте в обществе.

Такое навязчивое размышление о том, что надеть, и как она будет выглядеть, – в принципе, типичное явление для женщины, и молодой, и не очень. И хотя с точки зрения автора «*оправдать ее за это невозможно*», невозможно и строго порицать, поскольку одежда по историческим и культурным причинам давно стала частью своеобразного состязания, которое постоянно происходит между женщинами [12, р. 352]. По сути, в случае Кэтрин корректно выбранная для бала одежда может стать одной из самых важных вещей в жизни – ведь именно на балу часто знакомилась с будущими мужьями. А, как известно, во времена Остен удачное замужество все еще было одним из самых доступных и верных способов для женщины обеспечить для себя достойное существование.

Примечательно, что обычно сдержанная Остен (которая создавала таких же сдержанных рассказчиков для своих произведений) не смогла не высказаться напрямую о том, какова разница в восприятии одежды мужчинами и женщинами, и не подчеркнуть, что для мужчины в женском наряде обычно достаточно аккуратности, а женщина в наряде другой женщины скорее обратит внимание на недостатки: «*Она [Кэтрин] совершила бы при этом немалую, хотя и весьма распространенную ошибку, предостеречь от которой с большим успехом ее мог бы представитель другого пола, нежели собственного [...], ибо только мужчине известно, насколько мужчины нечувствительны к новым нарядам. Многие леди были бы уязвлены в своих чувствах, если бы поняли, насколько мужское сердце невосприимчиво ко всему новому и дороговому в их убранстве, как мало на него действует дороговизна ткани и в какой мере оно равнодушно к крапинкам или полоскам на кисее или муслине. Женщина наряжается только для собственного удовольствия. Никакой мужчина благодаря этому не станет ею больше восхищаться, и никакая женщина не почувствует к ней большего расположения. Опрятность и изящество вполне устраивают первого, а некоторая небрежность и беспорядок в туалете особенно радуют последнюю*» [8, с. 124]⁵.

В этом случае восприятие Остен женской одежды, вернее, того, какое значение придадут одежде и своему внешнему виду ее современницы, перекликается со взглядом Мэри Уолстонкрафт, которая называла модный наряд «знаком рабства» для женщины [13, р. 27]. Разумеется, взгляд Остен более ироничен и менее радикален, она склонна порицать скорее саму женщину, поглощенную мыслями о нарядах, нежели общество, которое поощряет социальное состязание. Нужно помнить, что борцом за права женщин она себя никогда не объявляла и феминистических, революционных идей не высказывала. Тем не менее, подобное отношение говорит о том, что существовавшая система, толкавшая даже наиболее разумных представительниц прекрасного пола на ухищрения, призванные привлечь мужа, не вызвала одобрения у писательницы.

Ее мысли в отношении одежды и того значения, которое придает ей общество, заслуживают не меньшего внимания, чем мысли представительниц феминистического движения, тем более, что высказывала она их неоднократно. Так, в «*Гордости и предубеждении*» все та же Лидия роняет невинную, на первый взгляд, фразу: «*А впрочем, не все ли равно, что мы станем носить летом, если полк через две недели отбудет из Меритона!*»⁶ [6, с. 683]. Это высказывание во многом перекликается с размышлениями Кэтрин – та тоже уверена, что наряжается для кого-то, а не для себя самой, и лишь мудрый рассказчик объясняет (не героине – читателям), насколько она заблуждается. То, что Остен вложила мысль о важности нарядов для того чтобы привлечь мужчину, в уста Лидии – одной из наиболее ветреных своих героинь, чью позицию в жизни она явно не разделяет и осуждает, – еще одно доказательство прочности и обдуманности позиции автора в данном вопросе. Примечательно, что Кэтрин очень быстро забывает о своей увлеченности нарядами, уделяя внимание более важным вещам, по мере собственного морального взросления. В то же время Лидия свою позицию не меняет, даже став замужней дамой.

Другая из сестер Беннет, Элизабет, которую по праву можно назвать одной из главных героинь романа, попадает из-за одежды в неловкую ситуацию. Вернее, неловкой ее считает большинство окружающих, в част-

⁴ «What gown and what head-dress she should wear on the occasion became her chief concern. She cannot be justified in it. Dress is at all times a frivolous distinction, and excessive solicitude about it often destroys its own aim. Catherine knew all this very well [...] and yet she lay awake ten minutes [...] debating between her spotted and her tamboured muslin, and nothing but the shortness of the time prevented her buying a new one for the evening». [11, p. 1041].

⁵ «This would have been an error in judgment, great though not uncommon, from which one of the other sex rather than her own [...] might have warned her, for man only can be aware of the insensibility of man towards a new gown. It would be mortifying to the feelings of many ladies, could they be made to understand how little the heart of man is affected by what is costly or new in their attire; how little it is biased by the texture of their muslin, and how unsusceptible of peculiar tenderness towards the spotted, the sprigged, the mull, or the jackonet. Woman is fine for her own satisfaction alone. No man will admire her the more, no woman will like her the better for it. Neatness and fashion are enough for the former, and a something of shabbiness or impropriety will be most endearing to the latter». [10, p. 1041].

⁶ «Besides, it will not much signify what one wears this summer, after the ----shire have left Meryton» [7, p. 170].

ности, сестры мистера Бингли (которые как раз и проявляют огромный интерес к внешности, а не к внутреннему содержанию человека). Чтобы навестить в доме Бингли заболевшую сестру, Элизабет идет пешком через поля и по проселочным дорогам. В конце пути платье и башмаки ее испачканы, однако она сама не видит в этом ничего страшного, в то время как хозяйки дома считают это отличным поводом для сплетен и осуждения. Примечательно, что мистер Дарси и мистер Бингли, когда сестры Бингли пытаются вовлечь их в диалог на эту тему, высказывают ту же мысль, что и Остен в приведенном выше отрывке из «Аббатства Нортенгер». Мистер Бингли отмечает: «...мисс Элизабет Беннет прекрасно выглядела, когда она вошла к нам сегодня утром. А гряди на подоле я просто не разглядел», а Дарси на язвительное замечание мисс Бингли о том, что происшествие и внешний вид гостя наверняка отрицательно повлияли на его мнение о прекрасных глазах Элизабет, парирует: «После прогулки они горели еще ярче» [6, с. 520]. Оба джентльмена сосредоточиваются на том, как сам поступок характеризует Элизабет (как чуткую, заботливую сестру), а не на том, как она в результате выглядела. К слову, подобную сцену приходится переживать и Энн Эллиот («Доводы рассудка»), когда посторонние застают ее в разгар игры с племянником. Увлечшись, Энн не замечает того, что ее волосы растрепались, а платье пришло в беспорядок. При этом она не встречает осуждения со стороны бывшего возлюбленного: напротив, он адекватно оценивает ее внешний вид, обращая внимание на живость характера и внешности, соответствие ее поведения ситуации, а не на проблемы с костюмом.

Во многих своих произведениях Остен сравнивает те женские персонажи, которые слишком активно интересуются одеждой, с теми, кто придает ей мало значения. Так, в «Доводах рассудка» рассказчик характеризует девиц Мазгроув следующим образом: «Платья их были выше похвал, лица милостивы...»⁷. При том они «...цель жизни полагали в том, чтобы быть светскими, счастливыми и веселыми»⁸. И сразу по контрасту с ними приводится характеристика главной героини, Энн, которая «...почитала их счастливейшими существами в своем окружении; однако [...] не отдала бы своего более изощренного и тонкого ума за все их наслаждения»⁹ [14, с. 440]. Явный контраст между рассудительной Энн и ветреными, хотя и не плохими по натуре, девушками, подсказывает, на чьей стороне симпатии автора.

Важно в данном случае и возрастное различие: Энн намного старше, чем сестры Мазгроув, и, возможно, что понимание второстепенности внешнего является следствием зрелости личности. Однако в другом, более раннем романе («Разум и чувства»), автор создает очень похожий контраст: между рассудительной Элинор и сестрами Стил, одна из которых впоследствии окажется соперницей Элинор в борьбе за сердце Эдварда Ферраса. Первая (а она обычно является наиболее запоминающейся и кажется более значительной) характеристика, которую получают девицы Стил, следующая: «Платья их были очень модными, манеры очень учтивыми...»¹⁰, и этого оказалось достаточно, чтобы «...и часа не прошло, как леди Миддлтон составила о них самое лучшее мнение»¹¹ [16, с. 92]. В дальнейшем интерес сестер Стил к предметам гардероба только растет: «...мисс Стил [...] не находила покоя, пока не узнавала, что стоила каждая часть туалета Марианны, могла назвать число ее платьев точнее самой Марианны»¹². Примечательно, что Марианна, переживающая в данной части романа переломный момент своей жизни, который и приведет ее к моральному взрослению, проявляет почти полное равнодушие к этой стороне своей жизни: «К своему туалету и наружности она стала так равнодушна, что не тратила на них и половины того внимания и интереса, какими [...] их успевала одарить мисс Стил за пять минут»¹³ [16, с. 208].

Заключение. Рассмотрев приведенные выше эпизоды текстов разных романов Остен, вполне правомерно утверждать, что тема одежды в них неразрывно связана с темой психологической характеристики женских персонажей. Подобная характеристика может относиться к одной из следующих групп:

1. Одежда становится одним из основных мерил достоинств человека, как самой женщины, так и тех, кто ее окружает. При этом персонаж демонстрирует все признаки чрезвычайной озабоченности собственным и чужим костюмом (сестры Стил, сестры Мазгроув), следит за модой. Такие женщины в произведениях Остен склонны к поверхностным суждениям, обычно чрезмерно увлечены положением в обществе, стараются удачно выйти замуж и занять более высокое социальное положение. Примечательно, что обычно они находятся на низших ступенях социальной лестницы, принадлежат к низам среднего сословия, но стремятся (в первую очередь за счет одежды) произвести впечатление аристократок. Одежда становится способом компенсировать недостатки происхождения и воспитания, правда, обычно обмануть внешним лоском никого не удается.

2. Важным становится факт обладания тем или иным предметом одежды, причем, получив его, персонаж обычно тут же о нем забывает. На первый план выходит количество вещей, их новизна порой – стоимость, а не качество. Примером может послужить поведение Лидии Беннет, Кассандры, Изабеллы Торп. Такое же отношение присуще персонажу в остальных сферах жизни: девушек привлекает новизна и наличие у них чего-то, чего нет у других. В данном случае одежда – способ выделиться, стать непохожей на остальных. При этом

⁷ «Their dress had every advantage, their faces were rather pretty, their spirits extremely good...» [15, p. 1166].

⁸ «...living to be fashionable, happy, and merry» [15, p. 1166].

⁹ «Anne always contemplated them as some of the happiest creatures of her acquaintance; but [...] she would not have given up her own more elegant and cultivated mind for all their enjoyments» [15, p. 1166].

¹⁰ «Their dress was very smart, their manners very civil...» [17, p. 115].

¹¹ «...Lady Middleton's good opinion was engaged in their favour before they had been an hour at the Park» [17, p. 115].

¹² «she [...] knew the price of every part of Marianne's dress; could have guessed the number of her gowns altogether with better judgment than Marianne herself...» [17, p. 243].

¹³ «To her dress and appearance she was grown so perfectly indifferent as not to bestow half the consideration on it [...] which it received from Miss Steele in the first five minutes of their being together» [17, p. 242].

внешнее различие – фактически, единственное доступное персонажу, поскольку выдающимися интеллектуальными или душевными качествами он не обладает, как не обладает и достойной родословной.

3. Костюм и внешний вид может стать частью своего рода социального состязания с другими женщинами. Эта «конкурентная борьба» может принимать как относительно безобидные формы (являясь в большей степени данью общественным стереотипам), как в случае Кэтрин Морланд, так и болезненные, как в случае Люси Стил. То, насколько персонаж поддается навязываемым обществом правилам в отношении костюма, говорит о его социальной зрелости, адаптированности, готовности к самостоятельной жизни. Все та же Кэтрин быстро забывает о важности нарядов, понимая, что ей достаточно опрятности и соответствия костюма этикету, в то время как сестры Стил не находят себе иного увлечения и продолжают слепо участвовать в устроенных обществом и поддерживаемых ими самими и им подобными социальных состязаниях.

4. Одежда и отношение к ней в романах Остен расценивается порой как признак социальной зрелости. В качестве самого яркого примера приведем Энн Эллиот, которая с возрастом и опытом не перестала радоваться красивым платьям и не допускает неряшливости в туалетах, однако осознает, что у внутреннего содержания всегда есть приоритет над внешним, и твердо придерживается собственной иерархии ценностей, не поддаваясь общественным установкам, если те противоречат ее взглядам. При этом правило приоритета внутреннего над внешним она распространяет и на окружающих, и на себя саму.

5. Наконец, одежда может стать своего рода вызовом со стороны персонажа тем, кто зациклен на внешнем и внешности. Такой вызов не всегда осознан или намерен, однако в любом случае свидетельствует о наличии у персонажа крепкого внутреннего стержня, четкой позиции, в том числе в социальных вопросах. Это, прежде всего, случай Элизабет Беннет, которая не только не слишком расстраивается, но и вовсе не замечает своих испачканных платья и обуви, все внимание уделяя заболевшей сестре. Примечательно при этом, что характеристику в данной ситуации получает не только непосредственно Элизабет, но и остальные участники эпизода: сестры Бингли, которые склонны придавать одежде огромное значение (к ним вполне применимы пункты 1 и 3 настоящих выводов списка), а также мистер Дарси и мистер Бингли, к которым апеллируют сестры в качестве источников ценного мнения. Подобная апелляция указывает, что женщины, придающие большое значение собственному внешнему виду, в первую очередь стремятся привлечь таким образом представителя противоположного пола, в полной мере включаясь в социальное состязание за более высокое положение в общественной иерархии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иглз, Р. История Англии / Р. Иглз. – М. : АСТ: Астрель, 2008. – 294 с.
2. Spring, D. Interpreters of Jane Austen's Social World: Literary Critics and Historians / D. Spring // J. Todd, ed. Jane Austen. New Perspectives. – New York/London, Holmes and Meier, 1983. – P. 53–72.
3. Monaghan, D. Jane Austen: Structure and Social Vision / D. Monaghan. – London, Macmillan, 1980. – 184 p.
4. Mellor, A.K. Mothers of the Nation. Women's Political Writing in England, 1780–1830 / A.K. Mellor. – Indianapolis, Indiana University Press, 2000. – 192 p.
5. McDowall, D. An Illustrated History of Britain / D. McDowall. – Longman, 2006. – 188 p.
6. Остен, Дж. Гордость и предубеждение / Дж. Остен // Собрание сочинений : в 3 т. – М. : Художественная литература, 1988. – Т. 1 : Чувство и чувствительность. Гордость и предубеждение. – С. 365–736.
7. Austen, J. Pride and Prejudice / J. Austen. – Penguin Books, 1994. – 299 p.
8. Остен, Дж. Нортенгерское аббатство / Дж. Остен // Собрание сочинений : в 3 т. – М. : Художественная литература, 1988. – Т. 2 : Нортенгерское аббатство. Мэнсфилд-Парк. – С. 5–230.
9. Кирло, Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории / Х. Кирло. – М. : ЗАО Центрполиграф, 2010. – 525 с.
10. Остен, Дж. Прекрасная Кассандра / Дж. Остен // Катарина. – М. : Астрель, 2012. – С. 63–66.
11. Austen, J. Northanger Abbey / J. Austen // The Penguin Complete Novels Of Jane Austen / J. Austen. – Penguin Books, 1983. – P. 1003–1142.
12. Benedict, V.M. The Trouble with Things: Objects and the Commodification of Sociability / V.M. Benedict // A Companion to Jane Austen ; ed. by C.L. Johnson, C. Tuite. – Wiley-Blackwell, 2009. – P. 343–354.
13. Wollstonecraft, M. A Vindication of the Rights of Men, With a Vindication of the Rights of Women, and Hints / M. Wollstonecraft. – Cambridge University Press, 1995. – 394 p.
14. Остен, Дж. Доводы рассудка / Дж. Остен // Собрание сочинений : в 3 т. – М. : Художественная литература, 1989. – Т. 3 : Эмма. Доводы рассудка. – С. 429–654.
15. Austen, J. Persuasion / J. Austen // The Penguin Complete Novels Of Jane Austen. – Penguin Books, 1983. – P. 1143–1290.
16. Остен, Дж. Чувство и чувствительность / Дж. Остен // Собрание сочинений : в 3 т. – М. : Художественная литература, 1988. – Т. 1 : Чувство и чувствительность. Гордость и предубеждение. – С. 35–364.
17. Austen, J. Sense and sensibility / J. Austen. – Penguin Books, 1994. – 373 p.

Поступила 15.06.2016

WOMEN'S CLOTHING AS SOCIAL AND PSYCHOLOGICAL CHARACTERISTIC OF A LITERARY CHARACTER (BY EXAMPLE OF JANE AUSTEN'S NOVELS)

A. KONONOVA

Clothing has always been something more than a way of protection from weather conditions. It is also a social characteristic, something which can give other people information about the personality of its owner. As Jane Austen gave much attention to the questions of psychology and behavioral motivation, she could not but concentrated on the characters' attitude towards clothing and accessories. This article contains results of analyses of different characters' attitude to their and other characters' looks, dresses, and outfits. Examples are taken from different Austen's novels, from early works such as "The Beautiful Cassandra" to the last completed novel "Persuasion".

Keywords: character's image, implicit characteristics, psychologism, female image, stereotype, social hierarchy, clothing.

УДК 821.111–(043.3)

**ТОПОС МЕДИТАТИВНОГО СТРАНСТВИЯ
В ПОЭЗИИ АНГЛИЙСКОГО РОМАНТИЗМА****И.Л. СВИДРИЦКАЯ***(Полоцкий государственный университет)**irina10076@mail.ru*

Проанализирована художественная образность пространства романтического странствия в его медитативном варианте на примере отдельных произведений поэтов «озёрной школы» У. Вордсворта, С.Т. Кольриджа, Р. Саути. Рассмотрены такие разновидности медитативного странствия, как пешее путешествие, плавание по реке или озеру, ментальное странствие. Дана характеристика ключевых элементов пространства сухопутного путешествия (гора, цветок, дерево) и плавания (озеро). Выделены основные элементы и характеристики пространства дома как начальной и конечной точки пути в контексте эстетики раннего английского романтизма.

Ключевые слова: романтическое странствие, «озёрная школа», английский романтизм, художественное пространство, художественная образность, пешее путешествие, плавание, лирика.

Введение. Странствие представляет собой сквозной мотив мировой литературы, который, помимо базового структурно-семантического ядра, принимает актуальные для той или иной культуры и эпохи варианты. Среди этих вариантов романтическое странствие выделилось как самостоятельная концепция, своего рода «архетип», изучением которого занимаются культурологи и литературоведы. Наибольшее количество исследований данного предмета представлено в зарубежном литературоведении в работах Р. Джарвиса [1], С. Ланган [2], К. Рейн [3], Дж.Л. Харрисона [4]. В российском литературоведении следует отметить труды Е. Халтрин-Халтуриной [5, 6] и сборники из серии «Культура романтизма» [7, 8, 9], в которых ряд статей посвящен романтическому странствию. Основные характеристики поэтического стиля и художественной образности, к которым поэты-романтики прибегали для реализации мотива странствия в его медитативном варианте, определялись предпочтительным отсутствием внешней динамики передвижения в физическом пространстве, сосредоточенностью личности на интимном переживании, спровоцированном каким-либо явлением внешнего мира, отсутствием внешней динамики. Медитативное странствие, в котором повествование сконцентрировано на рефлексии героя или повествователя, продолжило традицию художественного воплощения странствия как стоического «ухода». Среди разных структурно-семантических вариантов медитативного странствия определились две доминанты – путешествие пешее и плавание на лодке по озеру или реке.

Основная часть. Пешее путешествие оставалось одним из самых доступных способов передвижения почти до середины XIX в., особенно для молодых и малообеспеченных людей [10]. Популярность такого способа передвижения среди поэтов и писателей-романтиков в 1780–1790 гг. К. Томпсон соотносит с формированием «пешеходной субкультуры» (*a pedestrian subculture*) [11, p. 138]. Автор выделяет основные характеристики пешего странствия, удовлетворявшие идейным требованиям романтического мировоззрения. Пешее странствие стало своего рода антитезой развлекательному или туристическому путешествию (профанному из-за своей поверхностности). Трудности такого пути служили ключевым критерием, утверждающим физическое и моральное превосходство путника над другими; романтизировался сам образ странника как обладателя негибкого духа, готового вытерпеть тяготы пути ради свободы действий и более продолжительного контакта с природой. Демократизм такого способа передвижения позволял ближе узнать реальную жизнь и психологию простого, почти естественного человека, как вне цивилизации, так и в ее рамках. Обыватель относился к пешему странствию с осуждением, соотнося его с путешествием малоимущих, с бродяжничеством нищих и умалишенных, с проповедями диссентеров-мессий и разбоем. Добровольное самоотжествление странника с презираемым пешеходом-маргиналом представлялось актом солидарности, сопереживания и сопричастности; опытом, дающим право поэту высказывать свое авторитетное мнение по поводу образа жизни и моральных устоев простого сословия [12, p. 204].

Однако пешее странствие в поэзии романтизма не ограничивалось медитативным вариантом. И Вордсворт, и Кольридж неоднократно в своей зрелой лирике обращались к воспоминаниям о собственных поисках юности, прибегая к мотиву пешего путешествия как безвекторного движения, бывшего, скорее, бегством от пугающего ощущения внутренней пустоты через «нанизывание» чувственного опыта, нежели поиском духовных истин. Крутые утесы, опасные перевалы, пропасти, ревущие потоки и ночные бури – вот типичные художественные образы, составляющие центральную смысловую область «ди-

намических» вариантов мотива пешего странствия и усиливающие атмосферу напряженности, беспокойства, назревающего психологического кризиса.

В рамках концепции медитативного странствия сформировался образ истинного романтического странника-пешехода, который предпочитает двигаться неспешно, делая время от времени долгие остановки, внимательно рассматривая окрестности и размышляя над знаками пути. По мнению Р. Кардинала, в процессе медитативного странствия (на примере «Прогулок одинокого мечтателя» Руссо) сознание одинокого путника «предстает в качестве локуса, содержащего последовательность концентрических кругов – собственная личность, берег озера, сельский пейзаж и окружающие горы, и все это замкнуто внутри системы взаимосвязанных магнетических энергий» [13, р. 144]. Такое путешествие скорее приобретает форму прогулки, нежели тяжелого странствия, но прогулки не туристической или развлекательной, а философско-поэтической. В таком случае физическое странствие лишь сопровождает странствие медитативное, что в художественном произведении реализуется благодаря моделирующей функции мотива, позволяющей ввести в структуру текста несколько подтекстов или уровней повествования. Данная функция осуществляется в первую очередь на уровне системы образов произведения. В этой связи более детальное рассмотрение требует художественное пространство пешего странствия.

Традиционная для лирики условность пространственной организации изображенного мира зачастую теряет свою актуальность, уступая обязательному условию жизнеподобия в медитативно-философской поэзии английского романтизма. Художественное пространство не было представлено автором как чистая аллегория. Тем не менее, в читательском восприятии некоторые конкретно-чувственные формы отраженной в произведении объективной действительности неизбежно порождали дополнительные смыслы. Это было обусловлено сложившейся традицией их риторического прочтения. Являясь мельчайшими деталями изображенного мира, художественного пространства пешего пути, эти образы представляли точки перехода от внешнего горизонтального движения к внутреннему вертикальному – вверх к Богу по «мировой оси» и вглубь собственного «я» странника. Ведь точка – это «абсолютный знак, квант Следа, ибо даже магический Крест служит фактически лишь для того, чтобы выделить, выкестить Точку исхода и схода всяческих Путей. В том числе и познания мира или, что то же самое, самопознания» [14, с. 551]. В художественном пространстве медитативного пешего странствия в поэзии английского романтизма можно выделить ряд наиболее характерных, многократно повторяющихся точек, определяющих очевидные лейтмотивные связи, как на уровне отдельного произведения, так и в структуре самой концепции странствия как метатекста.

Цветок, как и дерево, был излюбленным предметом поэзии задолго до романтизма, однако традиционно он выполнял функцию метафоры или аллегории. Даже у Блейка роза, лилия, подсолнух и безымянный полевой цветок носили исключительно иносказательный характер, сочетая в себе библейскую и античную метафорику с символизмом блейковского мифа. Цветы-персонификации напевали поэту-страннику грустную историю своей жизни, где невинность естественных чувств и красота блекнут и разлагаются под бременем опыта. Для своих гравюр Блейк использовал цветы и деревья как элементы сложной мифологической системы образов, требовавшей определенного умственного усилия для интерпретации множественных смыслов.

У Вордсворта и Кольриджа природа и ее явления не были риторическими фигурами, они являлись действительными предметами реального мира, в которых поэту удавалось «прозреть» свидетельство абсолютной гармонии, красоты, истины, Бога. Они не просто находились на пересечении земного и горного миров, а содержали эту границу в себе. И даже аналогия с традиционным мифопоэтическим образом дерева как Древа Жизни и Мировой Оси у Вордсворта теряет свою метафоричность, приобретая буквальный характер в отношении малой травинки и бесхитростного цветка, как в стихотворении «Первоцвет на скале» (*The Primrose on the Rock*, 1831): « [The Primrose] A lasting link in Nature's chain / From highest heaven let down! / The Flowers, still faithful to the stems, <...> / The stems are faithful to the root, <...> / And to the rock the root adheres, <...> / Close clings to earth the living rock, <...> / The earth is constant to her sphere / And God upholds them all» [15, р. 408].

Горы – наиболее распространенный образ художественного пространства медитативного странствия. Из всех остальных «точек» пешего пути образ горы в поэзии романтизма в наибольшей степени сохранил свою метафоричность, что в сочетании с жизнеподобием изображения художественного мира делало его самым распространенным вариантом «трансформации древа мирового», Мировой оси. Гора как мифологема «часто воспринимается как образ мира, модель вселенной, в которой отражены все основные элементы и параметры космического устройства» [16, с. 311]. Будучи своего рода универсальной системой, демонстрирующей единство всего сущего, гора с ее мифологической семантикой не могла не стать популярным художественным образом романтизма. Для ищущего озарения поэта-странника она становится еще и местом откровения, прозрения, по аналогии с горой – сакральным центром религиозной традиции, где, по словам Г.В. Синоло, «Бог адкрывае Сябе Сваім выбраннікам, свайго кшталту мяжою паміж зямным, матэрыяльным і нябесным, духоўным, звышрэальным ... Гара становіцца той восью,

дзе сустракаюцца чалавечы і Боскае, сімвалам міласэрнага «сыходжання» Бога да чалавека і ўзыходжання апошняга да Найвышэйшай Духоўнасці» [17, с. 123]. Когда в книге VI «Прелюдии» Вордсворт рассказывает о том, как совершал переход через Альпы в возрасте 20 лет, создается впечатление, что крайняя физическая усталость в горах является предпосылкой для трансценденции. Это странствие Вордсворта представляет собой аналогию обряда перехода или инициации, в результате которой автор обретает статус истинного поэта, подтверждая свою зрелость как на телесно-физическом, так и духовно-метафизическом уровне. Зрелость выражается в его способности воспринимать одновременно материальные объекты и характеристики пространства и те «типажи и символы Вечности» (*the types and symbols of Eternity*), которые они представляют. Однако горы в случае медитативного странствия не являются единственной и непрременной сакральной точкой. Этой цели мог послужить любой предмет или явление, в отличие от странствия динамического, где значимыми считались лишь экстремумы (пики гор, бездны, обрывы, полюса и т.д.) или пространства, преодоление которых связано с риском, опасностью, страданием, близкие к готической образности. Взаимопроникновение могущественной природы и могущественной человеческой способности к воображению оказалось настолько разительным для поэтов и художников романтизма, что горный ландшафт стал неотъемлемым атрибутом системы образов романтического искусства.

Плавание, наряду с сухопутным странствием, в поэзии английского романтизма представлено в медитативном странствии, где статика медитации реализована в скольжении по озерной глади. Для «лейкистов» с их благоговением перед патриархальным сельским укладом и природой озеро приобретает сакральный характер не только как пространство, в котором совершается странствие, но и как центральная «точка», организующая хаотическое нагромождение деталей в упорядоченное воображением единство. В «Путеводителе по озерам» (*Guide to the Lakes*, 1810) У. Вордсворта приведен следующий фрагмент, касающийся горных озер: «Во всяком случае, одно из этих маленьких озер являет приятное зрелище для странствующего в горах (*mountain wanderer*) – не только как случайная деталь, вносящая разнообразие в общую панораму, но формирующая в его сознании центр или заметную точку, с которыми объекты, в иных случаях разрозненные и неупорядоченные, могут быть соотнесены» [15, р. 684].

Для творчества Вордсворта характерно такое описание реального озерного пейзажа, когда оно обретает характер обобщающего символа, специфического для медитативного странствия, одновременно объемлющего в себе такие важнейшие элементы романтической образности, как пешее странствие и плавание по озеру на лодке; статичное созерцание и воображение; уединение, глубина и величественность горного пейзажа; лодка и странник в ней как точка пересечения с «мировой осью» [15, р. 684]. Эти образы являются иллюстрацией одной из типологических характеристик поэзии романтизма – ее центричности, когда эгоцентричное сознание распространяет власть своего воображения на все окружающее, и субъективность восприятия сливается с внешним пространством или даже поглощает его. Образ озера, точнее, неподвижной водной глади, как нельзя лучше подходил для реализации концепции «отраженного» в воображении мира, а мотив плавания в его более статичном (по сравнению с традиционным морским) варианте лодочной прогулки в тихих водах – для репрезентации медитативного странствия. В книге IV «Прелюдии» Вордсворт создает аналогичный образ: «As one who hangs down-bending from the side / Of a slow-moving boat, upon the breast / Of a still water, solacing himself / With such discoveries as his eye can make / Beneath him in the bottom of the deep, / Sees many beauteous sights – weeds, fishes, flowers» [15, р. 494]. Здесь, как и в других описательных фрагментах Вордсворта и Кольриджа, поэтическая звукопись, метрическая организация, интонация и синтаксис стиха, выбор грамматических форм призваны усилить эффект неподвижности. Сходство приемов, к которым прибегают эти авторы в такого рода лирике, обнаруживает идейную общность представляемой ими концепции странствия.

Особое место среди художественных образов, составляющих топос медитативного странствия, занимает дом как точка начала и конца пути. Для всех лейкистов дом представлял абсолютную ценность, так как являлся ориентиром для путника, который сумел осознать свой физический безвекторный путь как «дурной» и нуждался в истинной цели. Романтическое странствие – это дорога домой, платоновское возвращение к истокам, мономиф о рождении-умирании-воскрешении, библейское паломничество жизни, путешествие вглубь самого себя. В художественном пространстве медитативного странствия образ дома синтетически соединяет в себе основные варианты воплощения *axis mundi* с представлениями «лейкистов» о «своем» (английском, а не экзотическом) пространстве как идеальном. Более того, он является тем общим элементом, который, помимо некоторых семантических и структурных аналогий, позволяет объединить варианты странствия Вордсворта, Кольриджа и Саути в рамках одной концепции. Дом как замкнутое, упорядоченное пространство, центр, единое целое, убежище и конец пути противопоставлен хаосу внешнего мира, по которому этот путь пролегает. Странствие необходимо, если ведет к качественным изменениям личности, духа, к творческому становлению художника, но оно не является самоцелью, а лишь средством. Вордсворту в неоконченной и опубликованной посмертно части трилогии «Отшельник» (*The Recluse, Part I, Book I*), более известной по названию «Дом в Грасмире» (*Home at*

Grasmere), удалось создать законченный художественный образ дома как главной цели любого странствия, который при всей его философской подоплеке не является элементом условного пространства топонимов-аллегорий, а сохраняет связь с реальностью чувственного опыта: «Embrace me then, ye Hills, and close me in; <...> But I would call thee beautiful, for mild, / And soft, and gay, and beautiful thou art / Dear Valley, having in thy face a smile / Though peaceful, full of gladness <...> Pleased with thy crags and woody steeps, thy Lake, / Its one green island and its winding shores; / The multitude of little rocky hills, / Thy Church and cottages of mountain stone / Clustered like stars some few, but single most» [18, ln. 110–122].

Здесь пространство дома выходит за пределы жилища в его обывательском понимании, расширяясь до пасторального (в духе Вордсворта) образа долины, огражденной горами-стенами. Человек и его творения (церковь и «созвездия» домиков) оказываются не просто включенными в это пространство, а сливаются с ним так же естественно, как невысокие горы с лесистыми склонами и озеро с одиноким островком. Перед читателем не ландшафт, а улыбающийся лик «дорогой» долины, прекрасные горы, заключающие странника в нежные объятия, живой организм, источающий материнскую (или Божественную) любовь ко всему существу. Таким образом, в этом отрывке определены основные характеристики и элементы художественного пространства дома как конечной точки пути назад, где внешнее движение бессмысленно, где единственное возможное странствие – духовное: «... 'tis the sense / Of majesty, and beauty, and repose, / A blended holiness of earth and sky, / Something that makes this individual spot, / This small abiding-place of many men, / A termination, and a last retreat, / A centre, come from wheresoe'er you will, / A whole without dependence or defect, / Made for itself, and happy in itself, / Perfect contentment, Unity entire» [18, ln. 142–151].

Вордсворт представляет свой «домашний» рай как уже обретенный и лишь припоминает опыт прошлого странствия, в то время как для Кольриджа все еще впереди, вся его поэзия – нетерпеливое предчувствие, предвосхищение конца пути с позиции изнуренного горным восхождением, но нашедшего верный путь скитальца. Если атмосфера пути Вордсворта – умиротворение последнего этапа инициационного странствия-становления, то у Кольриджа – напряжение центральной стадии, построенной преимущественно на антитезах динамического и медитативного странствия. Об этом свидетельствуют сами названия его произведений: «Размышления при расставании с местом уединения» (*Reflections on Having Left a Place of Retirement*, 1795), «Тоскующий по дому – написано в Германии» (*Home-Sick – Written in Germany*, 1799), «Греза эмигранта о своей отсутствующей жене» (*The Day-Dream From an Emigrant to His Absent Wife*, 1802), «Изгнанник» (*An Exile*, 1805), «Бездомный» (*Homeless*, 1826).

Для Саути странствие не является обязательным условием обретения дома, это, скорее, живописная метафора, нежели отражение жизненного опыта. Вопрос о цели решен раз и навсегда, дом обладает статусом идеального пространства априори, и этот статус не нуждается в доказательстве странствием. При этом Саути неизменно обогащает образ дома библейскими аллюзиями, не отказываясь от классической образности од, как в «Гимне Пенатам» (*Hymn to the Penates*, 1796).

Другая распространенная в английской романтической поэзии разновидность странствия – ментальное странствие, которое предполагает изначальное отсутствие всякого физического перемещения в пространстве, даже переходящего в духовное. Это визионерское странствие духа без малейшего намека на телесную активность¹. Романтическое ментальное странствие (как разновидность медитативного) – это, прежде всего, путешествие воображения в воображаемое. Видения не посылаются поэту извне, как изображения чужого мира. Они рождаются в его воображении под воздействием внешнего импульса, но он сам конструирует их из имеющихся в запасе образов, пусть зачастую бессознательно. В этой связи показательны некоторые поэмы Кольриджа – «Эолова Арфа» и «Полночный мороз», где повествователь перемещается в ментальное пространство (*inscape*) из пространства дома, сидя в кресле у камина, на лавочке в саду или в зеленой беседке. Художественное пространство такого странствия может быть исключительно условным и представлять собой фантастический «зеленый мир» Н. Фрая, где герой переживает свое идентифицирующее видение, а поэт обретает призвание – волшебное пространство «Кубла-Хана» (*Kubla Khan*, 1797), «Сада Боккаччо» (*The Garden of Boccaccio*, 1828) Кольриджа.

Заключение. Сюжетно-композиционное функционирование мотива медитативного странствия на уровне художественной образности обусловило актуализацию структурно-семантических вариантов пешего странствия (лейтмотивные элементы: цветок, дерево, гора и др.), плавания по озеру (озеро, лодка) и ментального странствия (отсутствие физического движения, статичность деталей экспозиции). Образ дома объединил представления «лейкистов» о «своем», патриархально-английском, а не экзотическом,

¹ «Песни невинности» и «Песни опыта», «Четыре Зоа», «Страна грез», «Бракосочетание Неба и Ада» и большая часть остальных поэтических произведений У. Блейка составляют описания видений странствующего духа самого поэта. Здесь нет характерной для романтической поэзии интимности переживания, богатая палитра чувств и эмоций персонажей исключительно символична, а не психологична. Тем не менее, странствие остается ментальным по существу.

пространстве как идеальном. Он стал тем общим элементом, который, помимо некоторых семантических и структурных аналогий, позволил рассмотреть варианты мотива странствия Вордсворта, Кольриджа и Саути в рамках общей концепции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Jarvis, R. *Romantic Writing and Pedestrian Travel* / R. Jarvis. – New York : Palgrave Macmillan, 2000. – 246 p.
2. Langan, C. *Romantic Vagrancy: Wordsworth and the Simulation of Freedom* / C. Langan. – Cambridge Univ. Press, 1995. – 304 p.
3. Raine, K. *The Inner Journey of the Poet, and Other Papers* / K. Raine ; ed. by B. Keeble. – New York : George Braziller, 1982. – 208 p.
4. Harrison, G.L. *Wordsworth's Vagrant Muse: Poetry, Poverty, and Power* / G.L. Harrison. – Detroit : Wayne State University Press, 1994. – 237 p.
5. Халтрин-Халтурина, Е.В. Поэтика «озарений» в литературе англий-ского романтизма : Романтические суждения о воображении и художественная практика / Е.В. Халтрин-Халтурина ; Ин-т. мировой литературы им. А.М. Горького РАН. – М. : Наука, 2009. – 350 с.
6. Haltrin Khalturina, E.V. "Uncouth Shapes" and Sublime Human Forms of Wordsworth's *The Prelude* in the Light of Berdyaev's Personalistic Philosophy of Freedom (PhD-dissertation facsimile) [Electronic resource] / E.V. Haltrin Khalturina // Louisiana State University Electronic Thesis and Dissertation. – Ann Arbor : UMI Dissertation Services, 2002. – 226 p. – Mode of access: <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0328102-102651/>. – Date of access: 30.06.2016.
7. Темница и свобода в художественном мире романтизма / ИМЛИ РАН ; Н.А. Вишневская (отв. ред.) [и др.]. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – 352с.
8. Романтизм : вечное странствие / ИМЛИ им. Горького ; Н.А. Вишневская (отв. ред.) [и др.]. – М. : Наука, 2005. – 398с.
9. Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство? / ИМЛИ им. А.М. Горького РАН ; отв. ред. Н.А. Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина. – М. : 2010. – 430с.
10. Bayne-Powell, R. *Travellers in Eighteenth Century England* [Electronic resource] / R. Bayne-Powell // A Theory of Civilization. – Mode of access: <http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/bynpwllr/index.htm>. – Date of access: 10.06.2016.
11. Thompson, C. *The Suffering Traveller and the Romantic Imagination* / C. Thompson. – New York : Oxford University Press, 2007. – 299 p.
12. Goldberg, V. *The Lake Poets and Professional Identity* / V. Goldberg. – New York : Cambridge Univ. Press, 2007. – 297 p.
13. Cardinal, R. *Romantic Travel* / R. Cardinal // *Rewriting the Self : Histories from the Renaissance to the Present* / ed. by R. Porter. – London. New York : Routledge, 1997. – P. 135–155.
14. Морозов, И. Точка / И. Морозов // *Основы культурологии. Архетипы культуры* / И. Морозов. – Минск : Тетра-Системс, 2001. – С. 551–575.
15. Wordsworth, W. *The Complete Poetical Works of William Wordsworth, Poet Laureate, etc., etc.* / W. Wordsworth ; ed. by H. Reed. – Philadelphia : Troutman & Hayes, 1852. – 728 p.
16. Топоров, В.Н. Гора / В.Н. Топоров // *Мифы народов мира. Энциклопедия* : в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М. : Советская Энциклопедия, 1980. – Т. 1, А–К. – С. 311–315.
17. Сініла, Г.В. Біблія як феномен культури і літаратуры : у 2 ч. / Г.В. Сініла. – Мінск : Беларус. навука, 2003–2004. – Ч. II : Духоўны і мастацкі свет Горы : Кніга Зыходу / Г.В. Сініла. – 2004. – 612 с.
18. Wordsworth, W. *The Recluse* [Electronic resource] / W. Wordsworth // *Bartleby Great Books Online*. – Mode of access: <http://bartleby.com/145/ww301.html>. – Date of access: 10.03.2012.

Поступила 07.07.2016

THE TOPOS OF MEDITATIVE WANDERING IN THE POETRY OF ENGLISH ROMANTICISM

I. SVIDRYTSKAYA

The article dwells upon the analysis of the romantic wandering imagery and focuses on its meditative variant. The analysis is based on some particular poems by W. Wordsworth, S.T. Coleridge, R. Southey, "lake school poets". Different types of meditative wandering are subject to research: a walk, a boat trip (lake or river), mental travel. The article systematizes the key elements of setting and space of the walk (a mountain, a flower, a tree) and the boat trip (a lake). The basic elements of home space as the beginning and the end point of the journey are pointed out.

Keywords: *romantic wandering, lake school, English romanticism, setting and space, imagery, a walk, a boat trip, lyric poetry.*

УДК 821.111“19”

**ГЕНЕЗИС ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ С.Т. КОЛЬРИДЖА И ВЛИЯНИЕ ПУТЕШЕСТВИЯ
В ГЕРМАНИЮ НА ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ПОЭТА****С.В. ГОЧАКОВ***(Полоцкий государственный университет)**g04aasp@gmail.com*

Проводится анализ некоторых основных философских идей С.Т. Кольриджа и его взглядов на эстетику. Делается попытка оценить литературно-критическое наследие поэта. Приводится сжатый обзор путешествия С.Т. Кольриджа в Германию: исследуются круг знакомств и книжных предпочтений поэта, характер и степень влияния немецкого культурного контекста на философские и литературно-критические взгляды С.Т. Кольриджа.

Ключевые слова: *контекст, материализм, идеализм, межкультурное влияние, литературное заимствование.*

Введение. Сравнительное литературоведение сделало много для того, чтобы установить взаимосвязь ранних литературных памятников и показать, как происходили те или иные изменения общих мотивов и тем литературных произведений на протяжении времени. На раннем этапе мы сталкиваемся с обществом, в котором данные произведения были известны только среди образованных классов, составлявших в то время заметное меньшинство. Отсюда следует и ограниченное количество источников, что всегда позволяло унифицировать данные исследования, привести к некоторому единообразию выводы многочисленных сравнительных анализов. Однако когда мы исследуем литературные памятники более позднего времени, стремясь проследить генезис сложных литературных заимствований более современного для нас автора, то часто сталкиваемся со множеством источников, что порой приводит исследователей к ситуации, когда ради уже построенной и слаженной теории приходится не принимать во внимание целый ряд существенных и важных фактов. Наши знания о вкусах писателя, его обучении, путешествиях, книжных предпочтениях, безусловно, играют важную роль в определении характера и степени влияния на него других авторов. Исследователь, который даже с величайшей осторожностью берет на себя обязательство проследить конкретное влияние на конкретного автора, склонен порой преувеличивать значение этого влияния. Эстетическое и философское развитие С.Т. Кольриджа прошло ряд этапов, во время которых поэт находился под влиянием идей того или иного мыслителя. Именно поэтому при изучении литературно-критического наследия английского романтика следует обращать внимание именно на то, что создал сам поэт, заимствуя и перерабатывая огромное количество философского и прочего материала, нежели досконально изучать происхождение отдельных частей его философии.

Основная часть. Будучи еще совсем юным, С.Т. Кольридж был восторженным поклонником неоплатонических идей, но вместе с тем увлекался воззрениями политических радикалов, таких как У. Годвин, Дж. Пристли и др. Важным является то, что через этих философов поэт познакомился с другим знаменитым мыслителем, а именно с Д. Гартли и его теорией ассоциации. Д. Гартли в своем труде «Размышления о человеке, его строении, его долге и упованиях» (1749) разрабатывает довольно не сложную систему механистического материализма. В духе английской философской традиции Д. Гартли соединяет детерминистический материализм с духовными и религиозными представлениями.

Немного позже С.Т. Кольридж проникся идеями Джорджа Беркли. В его работах поэта больше всего привлекали мысли о творческих способностях человеческого ума, которые можно отыскать в области восприятия. Нужно также заметить, что вскоре С.Т. Кольридж оставил свои увлечения идеями Дж. Беркли и обратился к учениям Спинозы. Отметим, что история непрерывных поисков запечатлелась в письмах и записных книжках Кольриджа [1], затем была создана «Biographia Literaria» [2], написанная летом 1815 г. и опубликованная двумя годами позднее, а также и в «Философских лекциях» (Philosophical Lectures) [3], читавшихся с декабря 1818 по март 1819 года. После этого Кольридж утратил интерес к теории литературы и философии, более поздние его работы посвящены религии или же социальным и политическим аспектам богословия. В то же время его письма и дневники содержат новые планы создания более последовательной философской системы [4, с. 135].

В IX главе «Biographia Literaria» С.Т. Кольридж описывает ход своих философских изысканий, которые помогли ему уйти от простых идей детерминистического материализма. Он упоминает о своем интересе к Платону и философии неоплатоников, а также указывает на тесную привязанность к идеям Джордано Бруно. Важным пунктом в генезисе своих философских изысканий он называет философию И. Канта. В «Философских лекциях» поэт пытается дать исторический анализ западной философии, представляя философское развитие человека как взаимодействие противоположных сил. Данный принцип взаимодействия противоположностей стал существенным аспектом философии С.Т. Кольриджа. В лекциях поразительным образом проявляет себя смена предпочтений английского романтика. Начиная

с И. Канта и его последователей, он переходит к древнегреческой философии, так как считает, что философия в то время начинает и заканчивает свое развитие. Впоследствии философия, выражаясь во всех возможных и мыслимых формах, не приносит чего-то действительно нового и существенного. С.Т. Кольридж считал, что главное различие философии Платона и Аристотеля обозначило основное расхождение всех будущих философских построений.

С.Т. Кольридж утверждает, что Аристотель находил предметы наших ощущений истинными реальностями, в то время как Платон, пользуясь своими наблюдениями как подтверждением своих размышлений, находил в способности мыслить разрешение проблемы как интеллектуального и духовного бытия, так и чувственного существования. Поэт в своих «Философских лекциях» затрагивает в основном проблему отличия философии идеализма от ее эмпирического типа. По мнению С.Т. Кольриджа, И. Кант является последователем Аристотеля, а вот к последователям Платона он причисляет Ф. Бэкона и Г.В. Лейбница. М. Сенци в своей содержательной работе, упоминая о данной проблеме, пишет: «По классификации Кольриджа, две основные философские школы – школа Платона и школа Аристотеля – являются следствием разделения двух высших познавательных способностей, разума и рассудка» [4, с. 140]. Можно утверждать, что главным отличием «Философских лекций» является некоторое философское сопротивление как против детерминистического материализма, так и против субъективного идеализма.

Важным событием в жизни С.Т. Кольриджа стало его длительное путешествие в Германию. Оно, несомненно, повлияло на образ его мышления, поэтому для более детального анализа мы попытаемся кратко восстановить основные этапы данного предприятия. Путешествие началось 16-го сентября 1798 года. Компания состояла из С.Т. Кольриджа, У. Вордсворта и его сестры Д. Вордсворт, а также еще одного друга Кольриджа по имени Дж. Честер, который оставался с Кольриджем на протяжении всего пребывания в Германии. Они достигли Гамбурга в среду 19 сентября и провели там несколько дней. В четверг С.Т. Кольридж и У. Вордсворт встретились с братом Ф.Г. Клопштока. На следующий день (21 сентября) С.Т. Кольридж и У. Вордсворт посетили самого Ф.Г. Клопштока, после чего у них осталось значимое интервью с поэтом. Оба путешественника были разочарованы, когда поняли, что Клопшток обладает поистине скудными познаниями в ранней немецкой литературе. Также их разочаровало его бескомпромиссное отношение к Шиллеру, а также писателям-романтикам. С.Т. Кольридж рассказал Ф.Г. Клопштоку, что намерен написать историю немецкой поэзии и что он с удовольствием готов перевести какие-нибудь произведения Клопштока как образцы. Но как случилось со многими другими планами Кольриджа, данный замысел не был осуществлен. 23 сентября С.Т. Кольридж отправился в Ратцебург с рекомендательным письмом от Ф.Г. Клопштока. Там он провел несколько дней. В это время У. Вордсворт еще два раза встречался с Ф.Г. Клопштоком. С.Т. Кольридж вернулся 27 сентября и уехал в Ратцебург 1 октября в компании Дж. Честера [5, р. 9–12].

С.Т. Кольридж покинул Ратцебург 6 февраля и отправился в Гёттинген, чтобы найти и изучить материалы для своего нового труда «Жизнь Лессинга». А.Е. Михайлова в своей диссертации на тему немецкого влияния в творчестве С.Т. Кольриджа проводит емкий анализ штудий английского поэта во время его работы в библиотеке Гёттингенского университета, пользуясь в своей работе трудами А.Д. Снайдер [6] и М. ван Вуденберга [7]. Итак, А.Е. Михайлова пишет: «Английская исследовательница А.Д. Снайдер в 1928 году составила список книг, которые Кольридж брал в библиотеке Геттингенского университета. М. ван Вуденберг, проанализировав этот список в статье «Литературные штудии Кольриджа в Геттингене, в 1799 г.», определив круг чтения Кольриджа, доказал, что поэт читал первоисточники и книги по истории немецкой литературы по определенной системе, проводя скрупулезное исследование материалов, необходимых ему для задуманных книг о жизни Лессинга и истории немецкой национальной литературы. Вуденберг классифицировал этапы чтения по содержанию прочитанных Кольриджем материалов: 1) средневековые тексты и поэзия миннезингеров; 2) литература от мейстерзингеров до XVIII века (на этом этапе Кольридж особое внимание уделяет теории литературы); 3) антологии немецкой литературы и сочинения, посвященные различным аспектам творчества и биографии Лессинга; 4) латинские учебники и хрестоматии по истории немецкого языка, используя для своей цели латинско-немецкий словарь. Таким образом, в круг чтения Кольриджа входило 16 книг на немецком языке, четыре – на латинском, одна – на французском, одна – на английском, статьи из периодических изданий, справочная литература, глоссарии, антологии и комментарии. Кроме того, в «Литературной биографии» сам Кольридж обращает внимание на то, что читал отрывки из поэзии миннезингеров и мейстерзингеров» [8, с. 122].

На основе данных материалов мы можем сделать вывод о том, что Кольридж не только изучает немецкий язык, но и увлекается историей его развития. Он со всей методичностью исследует историю литературы Германии, досконально изучая в большом количестве критические анализы литературных источников, причем не только своих современников, но и старых критиков, стремясь при этом обозначить для себя принцип исследования литературы как исторического целого. Данный аспект подчеркивает его серьезное отношение к замыслу труда о жизни Г.Э. Лессинга и истории литературы Германии. В Гёттингене С.Т. Кольридж знакомится с профессором Х.Г. Хайне (Christian Gottlob Heyne, 1729–1812), а также посещает лекции профессора И.Ф. Блюменбаха (Johann Friedrich Blumenbach, 1752–1840). А.Е. Михайлова по этому поводу замечает: «Кольриджа, интересующегося происхождением немецкой

культуры, как нам кажется, могла привлечь его «Введение в изучение всеобщей теории древности: или очерки относительно сведений о древних произведениях искусства» (Einleitung in das Studium der Antike: oder Grundriß einer Anführung zur Kenntniß der alten Kunstwerke, 1772), объединившая в себе филологию, историю, археологию и естествознание. В основе этой теории лежит понятие «совершенной модели» – «пра-образа» (Urbild) или «пра-типа» (Urtyp), согласно которой основой растительного и животного мира является первичный «образ». По мысли Хайне, все, что существует на земле, взаимосвязано и является результатом перерождений и мутаций этого «идеального образа», который можно частично воссоздать из частичек и разрозненных элементов пра-образа. Поэтому в своих лекциях Хайне подчеркивал значимость археологических исследований, а также необходимость более полного и глубокого анализа конкретных продуктов древних культур. Например, он считал, что нужно изучать мифологию и литературу Древней Греции как первообраз любой современной культуры, но прежде всего необходимо проникнуться духом времени и места, изучить образ жизни, быт, особенности климата, нравы, язык и прочие специфические условия существования народа, т.е. понять процесс развития его естественной и социальной среды. Эти идеи во многом были сходны с концепцией «народного духа» Гердера, в эпистолярном диалоге с которым формулировались многие тезисы профессора Хайне» [8, с. 124]. Необходимо упомянуть, что в Гёттингенском университете лекциями выше упомянутых профессоров увлекались Л. Тик, В.Г. Ваккенродер, а также братья Шлегели. Известно также, что именно там познакомились А. фон Арним и К. Brentano.

Заключение. С.Т. Кольридж вернулся в Англию в середине июля 1799 года, пробыв в Германии около девяти месяцев. За это время он выучил немецкий язык и мог свободно на нем разговаривать. Сам С.Т. Кольридж утверждал, что он также выучил несколько немецких диалектов; будучи в Гёттингене посетил лекции по физиологии, анатомии и естественной истории; собрал поистине обширный материал по истории литературы Германии, а также для задуманной им биографии Лессинга. Именно поэтому мы можем заключить, что эта поездка в Германию оказала большое влияние на философские и литературно-критические воззрения поэта. Сжатый обзор взглядов С.Т. Кольриджа на рассмотренные выше проблемы лишь бегло указывает на формирование его философской мысли, а также на понимание им фундаментальных вопросов философии. Попытка оценить литературно-критическое наследие С.Т. Кольриджа все еще полна актуальности. Для более полного раскрытия его литературно-критической позиции следует обратиться к его взглядам на эстетику и теорию поэзии, а также тщательнее проанализировать некоторые конкретные образцы его литературной критики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Coleridge, S.T. Letters of Samuel Taylor Coleridge : in 2 vol. / Samuel Taylor Coleridge ; ed. Ernest Hartley Coleridge. – Cambridge : The Riverside Press, 1895. – Vol. I. – 444 p.
2. Coleridge, S.T. Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions : in 2 vol. / Samuel Taylor Coleridge ; ed. by J. Engell and W.J. Bate. – Princeton : Princeton Univ. Press, 1983. – Vol. I. – 306 p. ; Vol. II. – 409 p.
3. Coleridge, S.T. The Critical Heritage : in 2 vol. / Samuel Taylor Coleridge ; ed. by J.R. de J. Jackson. – London / N.Y. : Routledge, 2002. – Vol. I : 1794–1834. – 660 p.
4. Сенци, М. Воображение и верность природе. Философские основы литературной критики Кольриджа / М. Сенци // Европейский романтизм / под ред. И. Неупокоевой, И. Шетер. – М. : Наука, 1973. – С. 128–178.
5. Haney, J.L. The German Influence on Samuel Taylor Coleridge / John Louis Haney. – Philadelphia, 1902. – 44 p.
6. Snyder, A.D. Books Borrowed by Coleridge from the Library of the University of Gottingen, 1799. / Alice D. Snyder. // Modern Philology. – The University of Chicago Press, 1928. – № 25. – P. 377–380.
7. Woudenberg, M. Coleridge's Literary Studies at Gottingen in 1799 : Reconsidering the Library Borrowings from the University of Gottingen / Maximiliaan van Woudenberg // Coleridge Bulletin. – 2003. – № 21. – P. 66–80.
8. Михайлова, А.Е. «Biographia Literaria» С.Т. Кольриджа в контексте немецких влияний : дис... канд. филол. наук. / А.Е. Михайлова. – М. : 2015. – 274 л.

Поступила 23.07.2016

THE GENESIS OF S.T. COLERIDGE'S PHILOSOPHICAL VIEWS AND THE INFLUENCE OF THE TRIP TO GERMANY ON LITERARY STUDIES OF THE POET

S. GOCHAKOV

A brief analysis of some philosophical ideas and views on aesthetics of S.T. Coleridge is done. An attempt to evaluate the critical heritage of S.T. Coleridge is made. A brief overview of S.T. Coleridge's trip to Germany is done. The circle of acquaintances and book preferences of S.T. Coleridge is studied. An attempt in determining the character and extent of the German influence on philosophical views and literary studies of the poet is done.

Keywords: context, materialism, idealism, intercultural influence, literary borrowing.

УДК 821.111

**ВАРИАЦИИ ТИПОВ И ФОРМ БЕГСТВА В АМЕРИКАНСКОМ
«РОМАНЕ СТАНОВЛЕНИЯ» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖ. Д. СЭЛИНДЖЕРА И ДЖ. АПДАЙКА)**

Д.А. ЛАБОВКИН

(Полоцкий государственный университет)

labovkin@yandex.ru

Рассматривается контраст между изображением духовного и физического бегства в американской прозе второй половины XX века на примере повести Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и романа Дж. Апдайка «Кролик Беги». Анализируются художественные приемы, с помощью которых авторы изображают духовное и физическое бегство. В повести Сэлинджера, главным образом, изображено бегство духовное, принимающее формы фантазий и сочинительства и выраженное в основном с помощью приемов прямого психологизма. В романе Апдайка изображено бегство физическое, приобретающее в первую очередь формы побега и физической страсти и выраженное с помощью косвенной и суммарно-обозначающей формы психологизма, а также с помощью описания деталей внешнего мира.

Ключевые слова: бегство, фантазия, творчество, побег, секс, психологизм.

Введение. М.М. Бахтин одной из основных черт романа становления считал показ взаимодействия человека с окружающим миром, формирования личности героя под воздействием обстоятельств его собственной жизни: «В противоположность статическому единству здесь дается динамическое единство образа героя. Сам герой, его характер становятся *переменной величиной* в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает *сюжетное значение*, а в связи с этим в корне переосмысливается и перестраивается весь сюжет романа. Время вносится вовнутрь человека, входит в самый образ его, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жизни. Такой тип романа можно обозначить в самом общем смысле как *роман становления человека*» [1, с. 200–201]. Очевидно, что процесс изменения героя изображен в повести «Над пропастью во ржи» (*The Catcher in the Rye*, 1951) Дж.Д. Сэлинджера и романе «Кролик, Беги» (*Rabbit, Run*, 1960) Дж. Апдайка. В повести Сэлинджера главный герой Холден Колфилд предстает перед читателем как человек, испытывающий ненависть ко всем, кто его окружает, и готовый бежать куда глаза глядят. Однако в результате становления Холден принимает всех, кого он отвергал, и прекращает свое бегство [2]. То же самое можно сказать о герое романа Апдайка Гарри Энстrome, однако в произведении «Кролик, беги» изображен лишь первый этап становления героя [3]. В каждом последующем романе цикла о Кролике изображается изменившийся герой, постепенно переходящий от интенсивного бегства к смирению.

Важной чертой реалистического романа становления Бахтин считал присутствие в произведении момента исторического становления человека: «Он [герой] становится *вместе с миром*, отражает в себе историческое становление самого мира. Он уже не внутри эпохи, а на рубеже двух эпох, в точке перехода от одной к другой. Этот переход совершается в нем и через него. Он принужден становиться новым, небывалым еще типом человека. Дело идет именно о становлении нового человека; организующая сила будущего здесь поэтому чрезвычайно велика, притом, конечно, не приватно-биографического, а исторического будущего. Меняются как раз *устои* мира, и человеку приходится меняться вместе с ними» [1, с. 203]. Историческое становление героя изображено главным образом в романах Апдайка о Кролике, так как в каждом из них изображен определенный период истории США, реалии которого непосредственно влияют на становление главного героя. Сам Апдайк заявлял: «В моих книгах о повседневных занятиях самых обычных людей гораздо больше соотнесенности с современной историей, чем в учебниках и специальных исследованиях по данному предмету» [4, с. 7]. Право для сопоставления произведений именно этих писателей нам дает тот факт, что их работы явились знаковыми для американского «романа становления» XX в., а также неоднократное упоминание Апдайком Сэлинджера среди авторов, в наибольшей степени повлиявших на его творчество [5, 6]. Стоит отметить, что Апдайк опубликовал статью «Беспокойные дни семьи Глассов» [7], посвященную циклу повестей Сэлинджера о семье Глассов.

Под понятием «бегство» в данной статье подразумеваются осознанные или несознательные действия героя, часто противоречащие здравому смыслу и логике, направленные на избежание обстоятельств, причиняющих ему духовный либо физический дискомфорт.

Мы выделяем такие общие типы бегства, как бегство духовное и бегство физическое. Духовное бегство заключается в погружении героя в собственный внутренний мир и приобретает такие формы, как фантазии, духовное общение, творчество и т.д. Физическое бегство состоит в том, что герой подвергает себя физическому воздействию окружающего мира либо сам физически воздействует на окружающий мир в попытке отрешиться либо удалиться от раздражающих факторов. Физическое бегство может при-

нимать такие формы как физическое перемещение героя, ограждение от окружающего, секс, употребление героем спиртного или наркотиков и т.д.

Основная часть. Несмотря на то, что повесть Сэлинджера «Над пропастью во ржи» начинается решением главного героя бросить школу и отправиться странствовать по городу, в произведении главным образом изображается бегство духовное. Так, описывая порыв героя к физическому бегству с помощью такого приема прямого психологизма¹, как внутренний монолог², автор предваряет духовное путешествие Холдена: «Where I want to start telling is the day I left Pencey Prep. <...> Anyway, it was the Saturday of the football game with Saxon Hall. The game with Saxon Hall was supposed to be a very big deal around Pencey. It was the last game of the year, and you were supposed to commit suicide or something if old Pencey didn't win»³ [2].

Однако еще до того, как герой отправляется в путешествие по Нью-Йорку, его бегство приобретает духовный характер и выражается в творческой форме, о чем свидетельствует незаурядная образность первой фантазии Холдена, когда беседа с учителем вгоняет подростка в депрессию, и тот отрешается от разговора со «стариком Спенсером» и сознательно думает о тех вещах, которые вызывают у Холдена приятные воспоминания. В течение всего изображенного в повести времени герой пребывает в состоянии глубочайшего психологического кризиса, и, когда душевное состояние парня достигает критической точки, он удаляется от реальности в мир собственных грез.

Как мы уже говорили, Холден является творческим человеком, и читатель имеет возможность заметить это качество героя, прежде всего, благодаря форме повествования, избранной Сэлинджером, – повествование ведется от первого лица – и повествовательной манере героя. Следует помнить, что все события, описанные в повести «Над пропастью во ржи», – это рассказ подростка, в котором парень что-то приукрашивает, что-то упускает, что-то сознательно не договаривает. Однако Холден говорит о том, что считает действительно важным, при этом делая свою историю невероятно увлекательной, что является важной особенностью писателя. Сам герой говорит о том, что он любит обманывать, однако делает это без злого умысла. Несомненно, умение правдоподобно и увлекательно сочинять также является чертой творческого человека. Именно с целью предоставить своему герою абсолютную свободу слова, автор пользуется повествованием от первого лица. Экспрессивная повествовательная манера также является признаком незаурядности Холдена Колфилда как личности. Его речь насыщена просторечиями и ругательствами, однако это говорит лишь о том, что герой не приемлет шаблонов и стереотипов, и ведет свой рассказ так, как того желает он сам. Дело в том, что такого рода «творчество» помогает Холдену выстроить свой мир и оградиться от влияния сверстников, которые, по мнению героя, живут в мире притворства и фальши, стремясь как можно быстрее повзрослеть.

Так, дети часто являются героями фантазий подростка, ведь именно невинность, свойственная детскому сознанию, является идеалом Холдена. В одном из эпизодов Холден разговаривает с сестренкой Фиби, которая спрашивает его, кем бы тот хотел стать в будущем. Холден не знает, что ответить, ведь, по его мнению, в мире почти невозможно найти что-либо чистое и доброе, а он не желает иметь дело с неискренними, подлыми людьми. В конце концов, парень говорит о том, что хотел бы всю жизнь провести среди детей, спасая их от падения в пропасть, так как в сознании героя дети – воплощение всего доброго, светлого, неподдельного. Отметим также поэтичность призвания, которое придумывает себе Холден. Исследователь Иткина пишет: «Холден – поэт в потенции, и жизненное дело, которое он придумал себе, столь непохожее на обычные, почитаемые обществом дела и профессии (врача, адвоката), странное занятие «ловца над пропастью во ржи», с одной стороны, выходит целиком из детской игры, когда в любимый детством вечерний час перед заходом солнца дети самозабвенно играют в мяч или в пятнашки, с другой стороны – близко к поэзии, но уже не наивности (как бурчалки Винни-Пуха), а окрашенной спасительно-миссионерским духом, близким евангельскому («Я сделаю, что вы будете ловцами человеков». – Евангелие от Марка, гл. 1)» [10, с. 51].

Также о склонности Холдена к писательству говорит сочинение, которое он написал для своего соседа Стрэдлейтера, где Холден описывает бейсбольную перчатку своего покойного младшего брата: «Anyway, that's what I wrote Stradlater's composition about. Old Allie's baseball mitt. I happened to have it with me, in my suitcase, so I got it out and copied down the poems that were written on it. All I had to do was change Allie's name so that nobody would know it was my brother and not Stradlater's. I wasn't too crazy about doing it,

¹ Прямая форма художественного психологизма – непосредственное воссоздание процессов внутренней жизни человека [8, с. 57].

² Внутренний монолог – непосредственная фиксация и воспроизведение мыслей героя, в большей или меньшей степени имитирующее реальные психологические закономерности внутренней речи [8, с. 59].

³ «Лучше всего начну рассказывать с того дня, как я ушел из Пэнси. <...> Словом, началось это в субботу, когда шел футбольный матч с Сэксонн-холлом. Считалось, что для Пэнси этот матч важнее всего на свете. Матч был финальный, и, если бы наша школа проиграла, нам всем полагалось чуть ли не перевешаться с горя» [9, с. 241]. Пер. с англ. Р. Райт-Ковалёвой.

but I couldn't think of anything else descriptive»⁴ [2]. В этом эпизоде склонность героя к творчеству и его любовь к брату служат ему убежищем от ненавистной жизни в общежитии в окружении «подлецов» Экли и Стрэдлейтера. Примечательно, что как только Холден заканчивает говорить о том, как он писал сочинение о любимом брате, его убежище словно рушится, и в рассказ героя проникают раздражающие события внешнего мира: «It wasn't snowing out any more, but every once in a while you could hear a car somewhere not being able to get started. You could also hear old Ackley snoring. Right through the goddam shower curtains you could hear him»⁵ [2].

О творческой одаренности Холдена говорит также то, что он является начитанным человеком и часто размышляет о писателях и литературных произведениях. Желание героя познакомиться с некоторыми авторами говорит о том, что бегство Холдена является также и поиском – поиском в людях незаурядности, искренности и порядочности. Однако, найдя эти качества в ком-либо, Холден зачастую начинает сомневаться в правильности своего решения. Тогда герой продолжает бегство, о чем впоследствии начинает жалеть. Так случается в эпизоде, когда Холден принимает своего любимого учителя мистера Антолини за педофила и сбегает от него, после чего мысли об ошибочности и нелепости этого поступка гложут героя, из-за стресса его душевное состояние становится критическим, и Холден снова отрешается от происходящего в действительности, сбегая в мир очередной фантазии, где он разговаривает со своим покойным братом Алли. Такое поведение Холдена говорит о его неспособности довериться другому человеку. Однако чтобы доверять людям, прежде всего необходимо определиться в своем мнении и доверять самому себе. Душевный кризис героя повести Сэлинджера «Над пропастью во ржи» не позволяет подростку утвердиться в своих мыслях и постоянно гонит Холдена как от окружающих его людей, так и от его собственного мироощущения, раз за разом вовлекая героя в очередной этап бегства.

Разрешение конфликта – как внешнего, так и внутреннего – Холден находит в любви к своей сестренке Фиби. Пережив своего рода прозрение, осознав, что главное в жизни – это способность и возможность любить, Холден словно исцеляется от той ненависти, которую испытывал буквально ко всем встретившимся ему на пути людям.

В отличие от Сэлинджера, задача которого состоит в том, чтобы подробно изобразить внутренний механизм бегства героев, задача Дж. Апдайка как писателя состоит в том, чтобы показать социальную природу этого явления. Различия интересов писателей, обуславливают различие избранных ими способов выражения мотива бегства. Главным средством изображения бегства в произведениях Джона Апдайка о Кролике также является психологизм, однако здесь он приобретает косвенную⁶ и суммарно-обозначающую⁷ формы, а также выражается посредством подробного описания внешних деталей.

Роман «Кролик, беги» начинается с изображения физического бегства главного героя: в стремлении отвлечься от угнетающей его действительности Гарри окунается в прошлое – те времена, когда он был звездой школьной баскетбольной команды, – и играет с детьми в баскетбол: «He sinks shots one – handed, two – handed, underhanded, flatfooted, and out of the pivot, jump, and set. Flat and soft the ball lifts. That his touch still lives in his hands elates him. He feels liberated from long gloom. But his body is weighty and his breath grows short. It annoys him, that he gets winded»⁸ [3]. В данном эпизоде описание внешних деталей, то есть описание игры (полет мяча, броски Кролика) является фоном для *называния* эмоций героя («он счастлив», «чувствует, что стряхнул с себя долгое уныние»), что в совокупности дает изображение сцены бегства Гарри (игра доставляет ему положительные эмоции, заставляет забыть).

В романе «Кролик, беги» изображены две основные формы бегства, которые будут доминировать во всех последующих произведениях тетралогии о Кролике (физическое перемещение и секс). Однако основной формой бегства главного героя здесь является физическое удаление, побег. Кролик бежит главным образом от семьи, от нелюбимой жены и ненавистной тещи, которые ассоциируются у него с неудовлетворенными амбициями в нынешней жизни. С одной стороны, у него есть семья и работа, он

⁴ «Вот об этом я и написал сочинение для Стрэдлейтера. О бейсбольной рукавице нашего Алли. Она случайно оказалась у меня в чемодане, я ее вытащил и переписал все стихи, которые на ней были. Мне только пришлось переменить фамилию Алли, чтоб никто не догадался, что он мой брат, а не Стрэдлейтера. Мне не особенно хотелось менять фамилию, но я не мог придумать ничего другого. А кроме того, мне даже нравилось писать про это» [9, с. 268]. Пер. с англ. Р. Райт-Ковалёвой.

⁵ «Снег перестал, издали слышался звук мотора, который никак не заводился. И еще слышно было, как храпел Экли. Даже сквозь душевую был слышен его противный храп» [9, с. 268]. Пер. с англ. Р. Райт-Ковалёвой.

⁶ Косвенная форма художественного психологизма – «психологическая интерпретация писателем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики» [8, с. 56].

⁷ Суммарно-обозначающая форма художественного психологизма – «называние, предельно краткое обозначение тех процессов, которые протекают во внутреннем мире» [8, с. 57].

⁸ «Он забрасывает мяч в сетку одной рукой, двумя руками, одной рукой снизу, стоя на месте, с поворота, в прыжке, двумя руками от груди. Мяч мягко и плавно летит вперед. Он счастлив, что в его руках все еще живет уверенность. Он чувствует, что стряхнул с себя долгое уныние. Однако тело стало грузным, и у него начинается одышка. Он запыхался, и это его бесит» [11, с. 23]. Пер. с англ. М. Беккера.

живет жизнью миллионов американцев и считает, что сам все делает правильно, однако, с другой – Гарри желает чего-то большего, у него есть амбиции, которые толкают его на поиск лучшей жизни, и его беда заключается в том, что он не может осмыслить свои стремления и осознать, в чем именно состоят эти амбиции и что именно он пытается найти. Поэтому в одном из эпизодов романа Гарри мчится на машине куда глаза глядят и впоследствии все равно возвращается домой: «Rabbit puts the shift in neutral and pulls out the emergency brake and turns on the roof light and studies his map. His hands and shins are trembling. His brain flutters with fatigue behind sandy eyelids; the time must be 12:30 or later. The highway in front of him is empty. He has forgotten the numbers of the routes he has taken and the names of the towns he has passed through. <...>

But a car starts up in the petting grove behind him and the headlights wheel around and press on Rabbit's neck. He stopped his car right in the middle of the road to look at the map. Now he must move. He feels unreasoning fear of being overtaken; the other headlights swell in the rear – view mirror and fill it like a burning cup. He stamps the clutch, puts the shift in first, and releases the handbrake. Hopping onto the highway, he turns instinctively right, north»⁹ [3] Подчеркивая физический характер бегства героя, автор намеренно детализирует сцену поездки Гарри, описывая шоссе, проезжающие машины, а также его действия, связанные с управлением автомобилем. Автор прибегает к косвенной форме психологизма, изображая дрожащие конечности и воспаленные веки героя, которые свидетельствуют о его крайней усталости, изможденности. Эта физическая истощенность Гарри вкупе с подробностями описания его побега создает впечатление некоей нагроможденности ощущений: герой переживает крайнее отчуждение по отношению ко всему, что связано с его настоящим, он почти отчаялся и не может продолжать бегство, но все еще борется, борется, чтобы затем сдаться, вернуться домой и вновь разочароваться в своей жизни.

Желая вырваться из этого замкнутого круга, Гарри уходит от жены к любовнице. В романе «Кролик, беги» герой еще бежит от жизни с нелюбимой женой, и, когда он встречает Рут, новые впечатления от общения с незнакомой женщиной становятся для него очередным убежищем.

Однако главный герой романов о Кролике постоянно находится во власти своих инстинктов, и в общении с Рут он радуется тому, что кто-то будет с завистью смотреть на то, насколько близко расположено его тело к телу этой женщины, как он сам не раз смотрел на подобные картины. В данном эпизоде автор посредством косвенного психологизма предвещает эротическое бегство Кролика. Тем не менее, стоит помнить, что, не будучи способным любить женщину духовно, Гарри все же испытывает простые эмоции, такие как радость, жалость, грусть, восторг. Именно оттенок жалости Гарри по отношению к проститутке – женщине, такой же несчастной, как и он сам, – принимает сцена первого сексуального опыта Кролика и Рут: «It's insanity, he wants to crush her, a little gauge inside his ribs doubles and redoubles his need for pressure, just pure pressure, there is no love in it, love that glances and glides along the skin, he is unconscious of their skins, it is her heart he wants to grind into his own, to comfort her completely»¹⁰ [3]. Гарри ошибочно принимает чувство жалости и новые сексуальные впечатления за любовь и остается с Рут. Однако как только Кролик узнает о ее беременности, то сразу уходит от любовницы к жене, не испытывая глубокого духовного чувства к Рут и не желая нести ответственность за их ребенка.

Возвратившись к жене, Гарри относится к ней так же, как он относился к Рут. Он знает, что своим уходом причинил Дженис боль и поэтому испытывает к ней жалость. Однако главным для Кролика остается то, чтобы его считали хорошим любовником, и его волнует только, сможет ли он снова возбудить свою жену. Секс с Дженис теперь становится для Кролика единственным источником положительных эмоций, а также способом забыть об отношениях с любовницей. Чтобы подчеркнуть склонность героя к физическому бегству, в том числе приобретающему форму физической страсти, автор снова прибегает к подробному описанию внешних деталей: «After Ruth, she is mysterious, an opaque and virginal wife. Is he kindling the spark? His wrist aches. He dares undo the two buttons of her nightie front and lifts the leaf of cloth so a long arc is exposed in the rich gloom of the bed, and her warm breast flattens against the bare skin of his chest. She submits to this maneuver and he is filled with the joyful thought that he has brought her to this fullness. He is a good lover. He relaxes into the warmth of the bed and pulls the bow on his pajama waist. She has been shaved and scratches; he settles lower, on the cotton patch. This unnaturalness, this reminder of her

⁹ «Кролик переводит рычаг переключения передач в нейтральное положение, вытягивает ручной тормоз, зажигает свет в салоне и изучает карту. Руки и ноги у него дрожат. За воспаленными веками пульсирует усталый мозг; наверно, уже половина первого, если не больше. Шоссе пусто. Он забыл номера дорог и названия городов, по которым проезжал. <...> Но позади, в поцелуйной роще, ревет мотор, фары описывают круг и упираются Кролику в затылок. Он остановился поглядеть на карту прямо посреди дороги. Надо уезжать. Его охватывает беспричинный страх, будто за ним гонятся; еще какие-то фары вливаются в зеркало заднего вида, заполняя его до краев, словно чашку. Он выжимает сцепление, включает первую скорость и отпускает ручной тормоз. Выскочив на шоссе, он инстинктивно поворачивает вправо, на север» [11, с. 48–80]. Пер. с англ. М. Беккера.

¹⁰ «Это какое-то безумие; он хочет ее раздавить; моторчик у него под ребрами удваивает и учетверяет это желание – давить, давить что есть силы; это не любовь, что взглядом скользит по коже, ни своей, ни ее кожи он не ощущает, ему хочется только вдавить ее сердце в свое, чтобы раз и навсегда ее утешить» [11, с. 84]. Пер. с англ. М. Беккера.

wound, makes his confidence delicate, so he is totally destroyed when her voice – her thin, rasping, dumb – girl's voice – says by his ear, "Harry. Don't you know I want to go to sleep?"¹¹

Заключение. Произведения «Над пропастью во ржи» Апдайк и «Кролик, беги» Сэлинджера являются диаметрально противоположными в аспекте изображения бегства. Сэлинджер делает акцент на изображении бегства духовного, Апдайк – на изображении бегства физического. Бегство героя Сэлинджера проявляется главным образом в творческой форме: Холден отстраняется от ненавистной действительности с помощью фантазий, метафоричность которых поражает своей изобретательностью. Герой Апдайка, напротив, далек от творчества и проявляет свое бегство, главным образом сбегая от семьи или любовницы, а также предаваясь физической страсти или упиваясь простыми эмоциями. Однако это расхождение наталкивает нас на мысль о том, что разнообразие различных сочетаний типов и форм бегства в американской литературе – для которой мотив бегства, по мнению Л. Фидлера, является основополагающим [12, с. 26] – очень велико, и полем для нового исследования может стать изучение предпосылок тех типов и форм бегства, которые присутствуют в произведениях Сэлинджера и Апдайка, а также рассмотрение бегства, изображенного их современниками и последователями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
2. Salinger, J.D. The Catcher in the Rye [Электронный ресурс] / J.D. Salinger // Библиотека Максима Мошкова. – 1994. – Режим доступа: http://www.lib.ru/SELINGER/sel_engl.txt. – Дата доступа: 24.06.2016.
3. Updike, J. Rabbit, Run [Электронный ресурс] / J. Updike // Электронная библиотека RoyalLib.ru. – 2010–2016. – Режим доступа: http://royallib.ru/get/doc/Updike_John/Rabbit_Run.zip. – Дата доступа: 24.06.2016.
4. Мулярчик, А.С. Глазами Апдайк / А.С. Мулярчик // Апдайк, Дж. Кролик, беги, Кентавр, Ферма. Авторский сборник / Дж. Апдайк. – М. : Правда, 1990. – С. 5–18.
5. Radeljković, Z., Hadžiselimović, O. American Centaur: An Interview With John Updike [Electronic resource] / Z. Radeljković, O. Hadžiselimović // The New Yorker. – 2016. – Mode of access: <http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2009/10/american-centaur-an-interview-with-john-updike.html>. – Date of access: 24.06.2016.
6. Zanganeh, L.A. Updike Redux. Lila Azam Zanganeh interviews John Updike [Electronic resource] / L.A. Zanganeh // GUERNICA – a magazine of art & politics. – Mode of access: http://www.guernicamag.com/interviews/updike_11_15_10/. – Date of access: 24.06.2016.
7. Updike, J. Anxious Days for the Glass Family [Electronic resource] / J. Updike // Books – The New York Times. – 2016. – Mode of access: <https://www.nytimes.com/books/98/09/13/specials/salinger-franny01.html>. – Date of access: 24.06.2016.
8. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие для вузов / А.Б. Есин. – 3-е изд. – М. : Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
9. Сэлинджер, Дж.Д. Над пропастью во ржи / Дж.Д. Сэлинджер // Соч. : в 2 т. – Харьков : Фолио; Белгород : Фолио-Транзит, 1997. – Т. 1. – С. 239–390.
10. Иткина, Н.Л. Поэтика Сэлинджера / Н.Л. Иткина. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2002. – 226 с.
11. Апдайк, Дж. Кролик, беги. Кентавр. Ферма / Дж. Апдайк. – М. : Правда, 1990. – 624 с.
12. Fiedler, L. Love and Death in the American Novel / L. Fiedler. – N.Y. : Anchor Books, 1992. – 519 p.

Поступила 29.06.2016

VARIATIONS OF TYPES AND FORMS OF RUNNING AWAY IN THE AMERICAN NOVEL OF FORMATION OF THE 2ND HALF OF THE XXth CENTURY (A CASE STUDY BY J.D. SALINGER AND BY J. UPDIKE)

D. LABOVKIN

A contrast between depiction of mental and physical running away in the american novel of formation of the 2nd half of the XXth century is researched in this article through studying forms which belong to a certain type of running away depicted in the 'Catcher in the Rye' by J.D. Salinger and 'Rabbit, Run' by J. Updike. Artistical devices which help the authors to depict running away are also studied. In 'The catcher in the Rye' mental running away is expressed in the forms of daydreams and creativity of the main character and shown with the help of direct inner world depiction by the author. In 'Rabbit, Run' physical running away is expressed in the forms of physical escape and passion of the main character and shown with the help of indirect and summarized inner world depiction and with the help of outer world details depiction by the author.

Keywords: running away, daydream, creativity, physical escape, sex, inner world depiction.

¹¹ «После Руг она кажется непонятной, угрюмой, безучастной ко всему глыбой. Сможет ли он разжечь в ней искру? Запястье ноет. Он осмеливается расстегнуть две пуговицы на ее ночной рубашке, отгибает матерчатый угол, и ее теплая грудь прижимается к обнаженной коже его груди. Она безропотно сносит этот маневр, и он радуется мысли, что пробудил в ней полноту чувств. Он хороший любовник. Он поудобней устраивается в теплой постели и распускает завязку на пижамных штанах. Он действует мягко и осторожно, не забывая о ее ране, обходя больные места, и поэтому совершенно выходит из себя, когда ее голос – тонкий, пронзительный, скрипучий голос глупой девчонки – произносит прямо ему в ухо: – Гарри. Неужели ты не видишь, что я хочу спать?» [11, с. 225–226]. Пер. с англ. М. Беккера.

УДК 821.111 – 051

**ЭВОЛЮЦИЯ ЭКОЛОГИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ ЭРНЕСТА ХЕМИНГУЭЯ****О.А. ЛУКЬЯНОВА***(Полоцкий государственный университет)**lolenka@tut.by*

Проведен анализ эволюции экологического сознания Эрнеста Хемингуэя на основе биографических данных, а также автобиографических произведений «Зеленые холмы Африки» и «У подножия Килиманджаро». Приводится определение понятия «экологическое сознание» и подчеркивается роль детства и кризиса среднего возраста в его формировании. Изученные произведения позволяют прийти к выводу, что сознание Эрнеста Хемингуэя претерпевает трансформацию от эгоцентризма к экоцентризму, от стремления возвыситься над природой и подчинить ее себе до страстного желания стать частью архаичного, не отделяющего себя от природы общества. Цивилизованный, белый человек рассматривается как угроза для природы. Проявление любви к животным претерпевает изменение: от убийства с первого выстрела до защиты и любования ими.

Ключевые слова: архетип, Африка, кризис среднего возраста, охота, сафари, экологическое сознание.

Введение. На протяжении всей жизни человека формирование его сознания и мировоззрения не прекращается. Одной из составных частей понятия сознания является экологическое сознание. В учебном пособии «Экологическое сознание» В.И. Медведевым и А.А. Алдашевой предлагается определение понятия в наиболее общем смысле как «сформированной в виде понятийного аппарата системы отношения человека к его связям с внешним миром, к возможностям и последствиям изменения этих связей в интересах человека или человечества, а также распространение существующих концепций и представлений, имеющих социальную природу, на явления и объекты природы и на их взаимные связи с человеком» [1, с. 6]. Как отмечают сами авторы, такое определение очень близко к определению мировоззрения, т.к. является одним из его базовых компонентов. Цель данной статьи – проследить формирование и эволюцию экологического сознания Э. Хемингуэя на примере фактов его биографии, а также автобиографических произведений «Зеленые холмы Африки» (1935) [2] и «У подножия Килиманджаро»¹ (Under Kilimanjaro, 2005) [3], созданных на основе первого и второго сафари писателя в Восточной Африке 1933–1934 и 1953 годов соответственно.

Основная часть. Взаимодействие человека с окружающим миром, природой начинается с момента его появления на свет. Тогда же начинается формирование сознания, в том числе экологического сознания. Эрнест Хемингуэй (1899–1961) известен не только как писатель, Нобелевский лауреат, но и как заядлый охотник и рыбак, что не удивительно, так как с малых лет отец писателя, Кларенс Хемингуэй, приучал его к охоте и рыбалке. Лето семья мальчика проводила в Северном Мичигане на берегу озера Валлун среди дикой природы. Мать Э. Хемингуэя в своих дневниках писала, что в 2,5 года отец научил Эрнеста стрелять, а в четыре он уже умел обращаться с револьвером [4].

Как отмечает Б. Грибанов, «писатель с раннего детства проявлял живой интерес к природе – к восьми годам он знал назубок наименования всех деревьев, цветов, всех птиц, рыб и зверей, встречающихся на Среднем Западе» [5, с. 5].

Итак, едва ли не с младенчества Э. Хемингуэй был охотником и рыбаком, хорошо знавшим повадки животных и птиц. Охота, как и рыбалка, были страстью всей его жизни. В конце 1933 года сбылась давняя мечта писателя – он отправился в свое первое сафари в Восточную Африку. Основанная на событиях данного путешествия автобиографическая повесть «Зеленые холмы Африки» пропитана духом соперничества и борьбой Э. Хемингуэя и его напарника Гарри за трофеи. Писателя жалит «острая зависть» к, казалось бы, менее опытному, но, видимо, более удачливому сопернику, особенно в тот момент, когда ему удастся подстрелить куду с огромными рогами, но рога добычи Карла оказываются на несколько дюймов длиннее. У Хемингуэя не просматривается ни капли жалости или сострадания к своим жертвам, хотя, по его мнению, он очень их любит.

Любовь заключается в том, чтобы убить с первого выстрела и не мучить животное: «Я со спокойной душой убивал всяких зверей, если мне удавалось сделать это без промаха, сразу: ведь всем им предстояло умереть, а мое участие в «сезонных» убийствах, совершаемых каждый день охотниками, было лишь каплей в море. Да, совесть моя молчала, когда я убивал зверей наповал» [2, с. 359]. Как видим,

¹ Книга не переведена на русский язык. Перевод названия и цитат из книги наш. – О.Л.

у Э. Хемингуэя не сформировано осознание личной ответственности за сохранение природных богатств, однако он четко осознает силу коллективного влияния цивилизованного человека на природу, как будто он не является его частью. Писатель много размышляет о том, как манит его своей первозданностью этот «дикий» континент, «хорошая страна», где хорошая охота и рыбалка, и что происходит со странами, когда туда приходит белый человек: «С нашим появлением континенты быстро дряхлеют. Местный народ живет в ладу с ними. А чужеземцы разрушают все вокруг, рубят деревья, истощают водные источники, так что уменьшается приток воды, и в скором времени почва – поскольку травяной покров запахивают – начинает сохнуть, потом выветривается, как это произошло во всех странах и как начала она выветриваться в Канаде у меня на глазах» [2, с. 371]. Однако Эрнест Хемингуэй сам является частью той цивилизации, которую обвиняет в гибели первозданной природы, но, видимо, не хочет этого признавать.

Охота для Эрнеста Хемингуэя – это всего лишь развлечение и возможность показать свое превосходство как над соперниками, так и над природой. Смерть животного веселит и радует писателя. Если рев умирающего буйвола кажется Полин (второй жене Э. Хемингуэя, сопровождавшей его в сафари) тоскливым, то самому Хемингуэю он «показался очень веселым» [2, с. 223]. Эрнест Хемингуэй не скрывает своей ненависти к гиенам, но, возможно стыдясь обнажить свое отвращение во всей полноте, описывает, как веселился ружьеносец М'Кола, наблюдая за подстреленным животным: «истинный разгар веселья начинался после настоящего мастерского выстрела, когда гиена, раненная на бегу в заднюю часть туловища, начинала бешено кружиться, касая и терзая собственное тело до тех пор, пока у нее не вываливались внутренности, а тогда она останавливалась и жадно пожирала их» [2, с. 145].

Радость писателю доставляет не только соревновательный дух во время охоты. Всеми органами чувств он наслаждается смертью животного: зрением, обонянием, осязанием. С каким упоением он смотрит, трогает и ощущает запах убитого животного: «Это и был наш огромный, прекрасный самец куду, он лежал на боку, мертвый, и рога его, дивные, разлетистые рога, изгибались темными спиралями; он свалился в пяти шагах от того места, где его настиг мой выстрел, и лежал – большой длинноногий, серый с белыми полосами, увенчанный огромными рогами орехового цвета, на концах словно выточенными из слоновой кости, с густой гривой на высокой красивой шее, с белыми отметинами между глаз и на носу – и я, нагнувшись, дотронулся до него, чтобы убедиться, что это не сон. Куду лежал на том боку, куда вошла пуля, вся шкура была целехонька, и от него исходил нежный, приятный запах – так благоухает дыхание телят и тимьян после дождя» [2, с. 322]. Никакие неудобства лагерной жизни, изнурительные преследования, неудачи или даже амебная дизентерия, которой переболел писатель, не могли остановить его. «Настоящий охотник бродит с ружьем, пока он жив и пока на земле не перевелись звери...» [2, с.118] – такова твердая убежденность писателя.

Итак, во время своего первого сафари Эрнест Хемингуэй предстает как человек, стремящийся обуздать природу и показать свое превосходство над ней, осознающий разрушающее воздействие цивилизации на окружающую среду, но не отождествляющий себя с этой цивилизацией.

Между первым и вторым сафари прошло 20 лет. Много изменилось в жизни писателя: он стал очевидцем ряда военных действий, уничтожения Хиросимы и Нагасаки, был женат уже в четвертый раз. Все эти жизненные перипетии, бесспорно, повлияли на мировоззрение и мироощущение писателя, тем более что они совпали с кризисом среднего возраста. Проведя исследование становления экологического мышления, М.К.Романова получила следующие результаты: «Сравнивая показатели эконеправленности взрослой личности в онтогенезе, мы имеем высокие результаты у лиц, переживающих кризис среднего возраста, независимо от их уровня образованности. Этот факт демонстрирует значимость периода кризиса среднего возраста для развития экологического сознания взрослой личности вследствие переориентации ее смысловой сферы от эгоцентризма к гуманизму и эгоцентризму»² [6, с.171].

Видимо, такая переоценка ценностей и переход от эгоцентризма, когда главным было самоутвердиться и показать свое превосходство, к эгоцентризму произошли и с Эрнестом Хемингуэем. За день до отправления в Африку писатель в интервью Леонарду Лайонсу сказал, что они с Мэри едут в Африку, чтобы сфотографировать и понаблюдать за слонами. Писатель резюмировал: «Я не люблю убивать животных»³ [7, с. 71].

Прибыв в Африку 1 сентября 1953 года, Эрнест Хемингуэй был удостоен чести стать инспектором по охране дичи. Его обязанностью было охранять близлежащие поселения от животных-мародеров, нападающих на скот местных жителей, а также контролировать популяцию животных. Хемингуэй теперь убивает только для снабжения лагеря мясом, а также животных, «нарушивших закон». Это доставляет

² Порівнюючи показники екоспрямованості дорослої особистості в онтогенезі, маємо найвищі результати у осіб, що переживають кризу середнього віку, незалежно від їхнього рівня освіченості. Цей факт демонструє значущість періоду кризи середнього віку для розвитку екологічної свідомості дорослої особистості внаслідок переорієнтації її смислової сфери від егоцентризму до гуманізму та екоцентризму.

³ I don't like to kill animals.

ему невероятное удовольствие: «Время охоты ради трофеев давно для меня ушло. Мне по-прежнему нравилось стрелять и убивать с первого выстрела, но я охотился ради мяса, или чтобы подстраховать Мисс Мэри, а также на животных, объявленных вне закона, или ради так называемого контроля над животными-мародерами, хищниками и вредителями»⁴ [3, р. 116–117]. Даже лев, на которого с таким азартом на грани одержимости охотится Мэри, – это лев, нападавший на скот, равно как и леопард самого Хемингуэя.

Писателю нравится тот неторопливый и размеренный образ жизни в лагере, который они ведут в этот раз в Африке: «Я думал, как нам повезло в этот раз в Африке довольно долго жить на одном месте. Мы знали каждое отдельное животное, и каждую змеиную нору, и змей, живущих в них»⁵ [3, р. 116]. У него появилась возможность наблюдать за природой (он ведет дневник, куда записывает все местные виды птиц), за обычаями и укладом местных жителей, изо всех сил стараясь стать своим в Африке. Местные жители далеки от цивилизации и ведут практически архаичный образ жизни. Жизнь среди племенни камба – это способ уйти от цивилизации и испытать единение с природой. У Хемингуэя больше нет желания показать свое превосходство над природой, теперь он осознает себя ее неотъемлемой частью. Эрнест Хемингуэй становится примером того, что цивилизованный, современный человек «в более глубоких слоях своей психики все еще остается человеком архаичным» [8], не отделяющим себя от природы. В своем исследовании племен, ведущих первобытный образ жизни, К.Г. Юнг отмечает, что «их зоологическая классификация не достигает вершины в homo sapiens; наивысшим существом для них является слон, затем лев, потом удав или крокодил, потом человек и затем более низкие существа. Человек здесь все еще включен в природу. ... Цивилизованный же человек пытается овладеть природой...» [8]. Удивительным совпадением является то, что даже в то время, когда Хемингуэй гонялся за трофеями, охота на слонов оставалась для него табу. Он всегда испытывал уважение и восхищение этими могучими и спокойными животными. Выполняя миссию инспектора по охране животных во время второго сафари, он с облегчением вздохнул, когда оказалось, что стадо слонов, нанесшее вред шамбе⁶, ушло, и ему не придется, выполняя свой долг, убивать этих величавых животных. Еще в «Зеленых холмах Африки», мечтая о возвращении на континент, писатель с радостью представляет, как «когда слоны пойдут через холмы, мы станем смотреть, как они ломают ветки, и мне не нужно будет стрелять, я буду просто лежать на палых листьях и глядеть» [2, с. 369]. В психологии архетип слона имеет несколько значений: ум, мудрость, долголетие, преодоление смерти, сострадание, верховную власть и так далее [9]. Возможно, с одной стороны, для Хемингуэя на бессознательном уровне убить слона означало убить саму возможность на преодоление смерти, с которой он играл всю жизнь, и много раз ему удавалось ее обмануть. С другой стороны, с точки зрения психоанализа З.Фрейда, слон, очевидно, является фаллическим символом, и убить слона означало бы убить в себе мужчину, а, как известно, всей своей жизнью писатель старательно создавал образ «альфа-самца».

Несмотря на мирозерцательный образ писателя в произведении «У подножия Килиманджаро» внимательный читатель может заметить своего рода противоречие. Ведь Хемингуэй всеми силами пытается стать одним из камба, и при этом ему платят колониалисты и журнал Look, который заказал фото и статьи о сафари, что, учитывая известность писателя, наверняка привлечет очередных охотников за трофеями. Мэри интересуется: «Для кого мы на самом деле охраняем дичь?», и, получив ответ мужа, радуется, «что мы делаем это ради самой дичи. Все остальное – не важно»⁷ [3, с. 132].

Заключение. Сравнивая поведение писателя во время первого и второго сафари, мы видим, что произошло изменение экологического сознания писателя от эго- к эгоцентризму, от потребительского к созидательному отношению к природе и стремлению единения с ней. Писатель больше не пытается показать свое превосходство над окружающей средой, а осознает себя неотъемлемой ее частью. Э. Хемингуэй не перестает охотиться, но меняется сам смысл охоты, суть которой сейчас сводится к добыче пропитания или контролю популяции отдельных видов. Любовь к животным претерпевает трансформацию от милостивого убийства с первого выстрела до их защиты. Эволюция экологического сознания Эрнеста Хемингуэя еще раз подтверждает, что, пройдя кризис среднего возраста, наряду с переоценкой всех других ценностей, у него происходит и переоценка своего отношения к природе и взаимодействия с ней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Медведев, В.И. Экологическое сознание : учеб. пособие / В.И. Медведев, А.А. Алдашева. – Изд. второе, доп. – М. : Логос, 2001. – 384 с.

⁴ The time of shooting beasts for trophies was long past with me. I still loved to shoot and to kill cleanly. But I was shooting for the meat we needed to eat and to back up Miss Mary and against beasts that had been outlawed for cause and for what is known as control of marauding animals, predators and vermin [3, p. 116–117].

⁵ I thought how lucky we were this time in Africa to be living long enough in one place so that we knew the individual animals and knew the snake holes and the snakes that lived in them [3, p. 116].

⁶ Деревня или небольшое возделанное поле на суахили.

⁷ Who are we taking care of the game for, really? ... I love our protecting game for the game itself. But the rest of it is sort of shoddy [3, p. 132].

2. Хемингуэй, Э. Старик и море. Зеленые холмы Африки / Э. Хемингуэй. – М. : Изд-во АСТ, 2015. – 381 с.
3. Hemingway, E. Under Kilimanjaro / E. Hemingway ; ed. by R.W. Lewis, R.F. Fleming. – Kent State University Press, 2005. – 456 p.
4. Hemingway and Africa: Studies in American Literature and Culture / ed. by M.B. Mandel. – Rochester, N.Y. : Camden House, 2013. – 426 p.
5. Грибанов, Б.Т. Эрнест Хемингуэй / Б.Т. Грибанов – М. : Молодая гвардия, 1971. – 448 с. – (ЖЗЛ).
6. Романова, М.К. Онтогенетичні особливості розвитку екологічної свідомості дорослої особистості з різним рівнем освіченості [Electronic resource] / М.К. Романова // Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology. – 2014. – П(8), Issue: 16. – Mode of access: http://seanewdim.com/uploads/3/2/1/3/3213611/romanova_m._ontogenetic_peculiarities_of_the_development_of_adult_personalitys_ecological_consciousness_with_different_level_of_education.pdf. – Date of access: 18.05.2016.
7. Conversations with Ernest Hemingway / ed. by M.J. Brucoli. – Univ. Press of Mississippi, 1986. – 205 p.
8. Юнг, К.Г. Архаичный человек [Электронный ресурс] / К.Г. Юнг. – Режим доступа: http://psylib.org.ua/books/_yungk02.htm. – Дата доступа: 20.05.2016.
9. Энциклопедия символов и геральдики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%BD>. – Дата доступа: 20.05.2016.

Поступила 30.06.2016

THE EVOLUTION OF ECOLOGICAL CONSCIOUSNESS OF ERNEST HEMINGWAY

V. LUKYANAVA

The article analyses the evolution of Ernest Hemingway's ecological consciousness on the basis of biographical data, as well as autobiographical works "Green Hills of Africa" and "Under Kilimanjaro". The definition of "ecological consciousness" is presented and the influence of childhood and middle-age crisis on its formation is emphasized. Studied works allow us to conclude that Ernest Hemingway's consciousness has undergone the transformation from egocentrism to ecocentrism, from the desire to dominate nature and subdue it to overwhelming desire to become a part of the archaic society, not separating themselves from the nature. The civilized white man is considered to be a threat to wildlife. The manifestation of love for animals undergoes a change: from killing cleanly to protecting and admiring them.

Keywords: *archetype, Africa, middle-age crisis, hunting, safari, ecological consciousness, E. Hemingway.*

УДК 821.111-32(73)

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ В ВОЕННОЙ НОВЕЛЛЕ АМБРОЗА БИРСА

В.С. КУСКОВСКАЯ

(Полоцкий государственный университет)

vitakuskovskaya@yandex.by

Рассмотрена реализация фантастического в военной прозе А. Бирса. Изучен специфический авторский взгляд на военные события в США 1861–1865 годов. Страшная и фантастическая новелла писателя исследует природу человеческого страха в критической ситуации, передает личный опыт солдата, потрясенного ожесточением братоубийственной войны, состояние внутренней, духовной омертвелости, оказавшееся для его поколения психологическим следствием фронтовых лет. Присутствие смерти ощущается в каждой фантастической новелле писателя, напоминая о том, что жизнь и смерть неотделимы друг от друга, а мистическое, ирреальное и фантастическое всегда сосуществует параллельно с обыденным.

Ключевые слова: военная новелла, фантастический элемент, Гражданская война в США.

Введение. Творчество Амброза Бирса часто характеризуют как исключительно литературу ужаса, делая акцент на «страшных» рассказах и оставляя в стороне его авторские открытия в области военной прозы. Именно специфический взгляд писателя на военные события определяет нестандартность, остро сюжетность его военной фантастической новеллы. Картина изображенного мира в новеллистике писателя естественным образом складывается из множества оригинальных элементов, ярких художественных деталей и образов, а военная тематика, в большинстве случаев лишенная героики и торжественной окраски, дает возможность автору исследовать интересующие его человеческие судьбы, сущность человеческой природы. Новелла Бирса, основанная на романтической литературной традиции, представляет собой совершенно новаторское для рубежа веков, натуралистически точное, детализированное изображение природы страха и эмоциональных состояний человека. А. Бирс изучает смерть, показывает ее неизбежность, постоянно сталкивая с ней своих героев, пытается разгадать ее как самую сложную головоломку. События жуткой прозы писателя, смертельно опасные, часто фантастические имеют не только фольклорные или готические корни, а выглядят как подробные, документальные свидетельства, как репортаж о происшествии, вполне в духе реалистического повествования. Человек в новелле Бирса обречен на одиночество, абсолютно беспомощен перед лицом судьбы, полон страхов и разочарований, а смерть всегда берет верх даже над самыми бесстрашными героями. В новеллах Амброза Бирса добавляет к романтическому двоимирию – сочетанию реальной действительности и мира воображаемого – элементы готического повествования, исследует тему страха и ужаса. Здесь американский «страшный» рассказ перерождается в «ужасный» с его наивысшей степенью пугающего. Такие разрушающие эмоциональные состояния, как чувство страха и ужаса, детективный элемент, как способ разгадать тайну мистического происшествия, перекликаются с фантастическим компонентом даже в военной новелле, что, несомненно, является абсолютным открытием для американской военной прозы второй половины XIX века, выделяет и определяет Бирса как оригинального писателя-новелиста. Именно фантастика, как свойство изображенного мира, которая нарушает все правила и закономерности привычного мироощущения, гротеск, как основная форма соединения обыденного и сверхъестественного, составляют художественную ценность новелл Бирса о Гражданской войне в США. Писатель создает впечатление реальности невозможного, вещественности ирреального и ужасного.

Основная часть. А. Бирс является американским первопроходцем и экспериментатором в области военной фантастической новеллы. Призраки, мертвецы, видения и галлюцинации «страшного» рассказа, со всей атрибутикой романтической фантастики, включая мистическую окраску произведения, сновидения, готический, таинственный колорит, логически стройно и выверено трансформировались в военную прозу. Так, необъяснимое и сверхъестественное, но основанное на фольклорном и глубоко национальном, историческом материале, вторгается в совершенно новое, крайне реалистичное пространство войны, усиливая и сгущая ужас повествования. Переплетая правду и вымысел, настоящие исследования психологии человека в экстремальных, катастрофических, судьбоносных ситуациях, под воздействием разрушающей силы страхов и одновременно нереальное, неординарное, гротескное, в существование которого трудно поверить, автор добивается необходимого эффекта потрясения. Военное столкновение в творчестве писателя, утверждает П.С. Балашов, также как и острое столкновение драматических судеб, являют собой типичные приметы времени, черты американского характера, где в гротескно-причудливых сочетаниях «страшная» фантастика Бирса по-своему отражает противоречия реальности. В зеркале фантасти-

ки Бирса своеобразно преломляются социальные контрасты Америки; ее истоки уходят корнями в социальную почву [1, с. 192, 201].

Относительно творчества А. Бирса мы предлагаем использовать явление и понятие «фантастическое» как явление, согласно исследованиям И.В. Головачевой, которое является особым способом репрезентации нереального, ненормального, девиантного в тексте [2, с. 109]. Мы также учитываем работы Р. Лахманн, по мнению которой, жанровое определение фантастической литературы осложняется существованием гибридных форм произведений [3, с. 19], и исследования Ченэди, согласно которым фантастика представляет собой в большей степени литературный модус, чем специфический, исторически зафиксированный жанр [4, с. 91]. Существование множества определений, исследований в области фантастического, его приемов, функций позволяет систематизировать и обобщить наличие фантастических элементов в произведениях А. Бирса. Так, анализируя все множество точек зрения на определение фантастического, Ц. Тодоров отмечает, что как жанр фантастическое всегда определяется по отношению к соседним с ним жанрам [5, с. 26]. Согласно Тодорову, в хорошо знакомом нам мире, происходит событие, не объяснимое законами самого этого мира, в которое «я почти начал верить» [5, с. 29]. Очевидец события, персонаж, также как и интегрированный читатель, и представленный в тексте рассказчик (Тодоровым имеется в виду имплицитная функция читателя и рассказчика), должны выбрать одно из двух возможных решений: или это обман чувств, иллюзия, продукт воображения, и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, как составная часть реальности, но тогда эта реальность подчиняется неведомым нам законам [5, с. 25, 29]. Именно поэтому фантастический элемент существует до тех пор, пока сохраняется такого рода неуверенность, как колебание, сомнение. Так, Тодоров цитирует Рейман (Reimann 1926): «Герой все время явственно ощущает противоречие между двумя мирами – миром реального и миром фантастического и сам же удивляется окружающим его необычным вещам» [5, с. 26], приводит определение Кастекса (Castex 1951), который в книге «Фантастический рассказ во Франции» говорит: «Фантастическое... характеризуется... внезапным вторжением таинственного в реальную жизнь», а также слова Луи Вакса (Vax 1960) из книги «Фантастическое искусство и литература»: «В фантастическом повествовании... любят представлять таких же, как и мы, живущих вместе с нами в реальном мире людей, которые неожиданно сталкиваются с необъяснимыми фактами» [5, с. 26].

Ц. Тодоров в своих исследованиях приводит точку зрения Г.Ф. Лавкрафта (Lovecraft 1945), который говорит об особом ощущении читателя, а именно страхе, как обязательной характеристике фантастического: «Самое главное – это атмосфера, ибо определяющим критерием аутентичности фантастического является не структура интриги, а создание специфического впечатления... Вот почему мы должны судить о фантастическом рассказе не столько на основании намерений автора и механизмов интриги, сколько на основании интенсивности вызываемых им эмоций... Рассказ фантастичен просто потому, что читатель испытывает глубокое чувство страха и ужаса, чувствует присутствие необыкновенных миров и сил» [5, с. 32].

Все выше сказанное совершенно справедливо в отношении фантастического элемента в военной новелле А. Бирса. Здесь и внезапное, неожиданное появление фантастического в тексте, и двойственность, расщепленность восприятия, и появление необъяснимого, пугающего. Тодоров относит новеллу Бирса к области необычного, к литературе ужаса в чистом виде. Согласно его собственной теории о фантастическом жанре, в литературе существует чисто фантастическое, чисто необычное, фантастическое – необычное, фантастическое – чудесное, чудесное. Так, согласно Тодорову, в необычном реализуется только одно условие фантастического: описание определенных реакций, в частности, страха. Необычное связано лишь с чувствами героев, а не с материальным явлением, бросающим вызов разуму [5, с. 43]. Мы предлагаем учесть существование и взаимодействие других фантастических элементов в военной прозе Бирса. Так, например, А.Б. Есин утверждает, что разные формы и приемы фантастического могут сочетаться друг с другом даже в системе одного произведения, различного рода алогизмы, гротеск, иносказательность [6, с. 96–97]. Опираясь на исследование И.В. Головачевой, мы принимаем за определение фантастического в военной новелле А. Бирса «форму репрезентации странного, чуждого, экстремального, ненормального, разрушительного, неустойчивого, вместо стабильного упорядоченного и потому легко познаваемого мира», где мы «получаем возможность исследовать те маргинальные территории, на которых происходит вторжение фантастической образности в поле «реального»; с характерной «эксцентричностью», включая «нарушения границ пространства, времени, законов природы, законов логики, причинно-следственных связей, этноса, биологического вида, личности» [2, с. 114–117]. Таким образом, мы говорим о наличии фантастического в новелле Бирса, как об особом авторском мировосприятии и способе самовыражения, самопознания.

По мнению Р. Лахманн, фантастическое выражается в образах, полных эксцентрики и склонных к аномалии, трансформациях, мутациях, изменениях, которые указывают на нестабильность и непостоянство человеческой души и тела, в экстремальных случаях переворачивающих личностную идентич-

ность с ног на голову [3, с. 5]. Данное определение совершенно верно в отношении большинства новелл писателя: особенно ярко представлены такого рода реакции, противоречия в военной прозе автора, где остро звучит военно-фантастическое нарушение общепринятого порядка, а по Р. Кайуа, – вторжение в рамки повседневного бытия чего-то недопустимого, противоречащего его незыблемым законам. Не как тотальная подмена привычной человеку реальности чем-то чудесным, а непосредственное сосуществование двух миров [7, с. 110–111].

Жизнь и смерть с достаточно размытой, практически не существующей границей между двумя неоднородными, противоположными, несовместимыми явлениями одновременно представлены в новеллах «Случай на мосту через Совиный ручей», «Чикамога». Плантатор Фаркуэр в форме фантастических галлюцинаций переживает собственную смерть. «Падая вниз сквозь пролет моста, он потерял сознание, как уже умерший. Очнувшись, будто столетия спустя, так ему казалось, от боли и давления на его горло, что сопровождалось удушьем. Чувства не сопровождались мыслями. Интеллектуальная часть его существа была стерта, он мог только чувствовать»¹ [8, р. 12]. Таким образом, в данном моменте повествования возникает некоторое сомнение относительно реальности происходящего. По Ченэди, – это существование двух различных уровней реальности или двууровневость (двоемирие). Естественный уровень, или обычная действительность, управляемый законами причинности и последовательности, и сверхъестественный, который выходит за рамки привычного, нормального, противоречащий естественному. Далее рассказчик представляет читателю линию, согласно которой однозначная трактовка событий практически невозможна. Чудесное спасение сопровождается не только яркими, необычными видениями, неординарными ощущениями и способностями беглеца, но и совершенно чудовищными характеристиками физического состояния героя, как подсказками для определения истины. Ярко представлена фантастическая способность видеть на большом расстоянии: «человек в воде видел глаз человека на мосту, который смотрел на него через прицел винтовки. Это был серый глаз»² [8, с. 14]. Так, очевидным является колебание о нахождении на грани жизни и смерти: «Он открыл глаза в темноте и увидел над собой мерцание света, но далеко и недосягаемо! Он по-прежнему тонул, так как свет становился слабее и слабее, почти отблеском. Потом свет стал ярче, и он понял, что поднимается к поверхности»³ [8, р. 12–13]. Появление незнакомой дороги, которую не чувствовали ноги, новое, непривычное расположение звезд на небе, отсутствие признаков жизни вокруг, таинственный шепот на незнакомом языке – все это мистические знаки, которые сознание героя пытается расшифровать. Важной составляющей процесса включения читателя в само повествование, по Тодорову, является его темпоральность, поскольку в любом произведении содержится указание на время его восприятия. В фантастическом повествовании делается упор на времени и способе прочтения. Если читатель сразу узнает, чем заканчивается рассказ, вся игра с неожиданным оказывается испорченной. Читатель не может шаг за шагом следовать за процессом отождествления, а он и составляет первейшее условие жанра [5, с. 77]. Так, это прослеживается на примере новеллы «Случай на мосту через Совиный ручей», где первое и второе прочтение фантастического рассказа, очевидно, произведут очень разное впечатление.

В «Чикамоге» фантастическая двусмысленность, состояние одновременного существования живого и мертвого наблюдается с появлением ползущих солдат, до конца остается непонятным возможность передвижения мертвецов. «Это были люди. Они ползли на четвереньках. Некоторые использовали только руки, волоча свои ноги, некоторые только колени, а руки свисали по бокам. Они пытались встать, но падали. Они ничего не делали естественно и ничего похоже. Они появлялись сотнями, насколько можно было видеть в гущающемся мраке, увеличивались в количестве, и черный лес за ними казался нескончаемым. Некоторые, останавливаясь, делали странные жесты руками, выпрямляли их и снова опускали, будто в молитве»⁴ [8, р. 20].

¹ As Peyton Farquhar fell straight downward through the bridge he lost consciousness and was as one already dead. From this state he was awakened – ages later, it seemed to him – by the pain of a sharp pressure upon his throat, followed by a sense of suffocation. These sensations were unaccompanied by thought. The intellectual part of his nature was already effaced; he had power only to feel one already dead. From this state he was awakened – ages later, it seemed to him – by the pain of a sharp pressure upon his throat, followed by a sense of suffocation. These sensations were unaccompanied by thought. The intellectual part of his nature was already effaced; he had power only to feel.

² The man in the water saw the eye of the man on the bridge gazing into his own through the sights of the rifle. He observed that it was a gray eye.

³ He opened his eyes in the darkness and saw above him a gleam of light but how distant, how inaccessible! He was still sinking, for the light became fainter and fainter until it was a mere glimmer. Then it began to grow and brighten, and he knew that he was rising toward the surface.

⁴ They were men. They crept upon their hands and knees. They used their hands only, dragging their legs. They used their knees only, their arms hanging idle at their sides. They strove to rise to their feet, but fell prone in the attempt. They did nothing naturally, and nothing alike. They came by dozens and by hundreds; as far on either hand as one could see in the deepening gloom they extended and the black wood behind them appeared to be inexhaustible. Some, pausing, made strange gestures with their hands, erected their arms and lowered them again, as men are sometimes seen to do in public prayer.

Отсылки к темам сна, бреда, всевозможного рода видениям, обманам чувств, как пограничным состояниям, свойственны военным новеллам А. Бирса. Сновидения и фантастические грезы как элемент фантастики играют ключевую роль в новелле «Пересмешник». Здесь два мира представлены как реальный мир войны и представляемый, воображаемый, мирный в воспоминаниях героя повествования. Окружающая реальность оказывается такой ужасной, что момент погружения в другую действительность становится единственным спасением и способом защиты. Герою снился сон: «Он – маленький мальчик, живущий далеко, в прекрасной стране на берегу величественной реки, по которой проплывали огромные пароходы, вздымая вверх черные клубы дыма, возвещавшие о появлении судов задолго до того, как они огибали излучину, и отмечавшие их путь после того, как они давно уже скрылись из виду. И всегда, когда мальчик, стоя на берегу реки, любовался пароходами, рядом с ним находился тот, кому он отдал сердце и душу – его брат. Они были близнецами»⁵ [8, р. 121–122].

Мистическое появление брата-двойника в нереальном мире грез приводит к его неожиданному появлению в новелле и непосредственно к личной драме героя. Такую же функцию объединения несет в себе образ волшебного существа – птицы во сне и ее пения наяву. «Единственные дети матери-вдовы, блуждали они, взявшись за руки, всем сердцем любящие друг друга, по залитым светом тропинкам, по мирным долинам, и каждый день новое солнце озаряло перед ними новый мир. И через все эти счастливые дни проходила одна нескончаемая мелодия – нежная, звонкая песня пересмешника, жившего в клетке над дверью дома»⁶ [8, р. 122].

Двоемирие, двойственность, различные представления о нем, согласно Р. Лахманн, становятся исходной точкой фантастического, где уже рациональные модели представлены как попытка отгородиться от необъяснимого, которое должно вызывать чувство страха, а ирреальное, в свою очередь, призвано испытать категорию реальности на прочность [3, с. 7, 9, 10, 12]. Необходимо и здесь отметить особый смысл фантастического двойника, будь то двойник персонажа, который «дезориентирует ум и вызывает особое беспокойство» [7, с. 45], или двойник автора с вопросом, который будит тревогу, «на который он сам (автор) хотел бы – порой отчаянно – найти ответ» [7, с. 44]. Для новеллы Бирса характерны оба варианта прочтения, так первый двойник напрямую присутствует в тексте «Пересмешника», а второй, как alter ego писателя, – в новелле «Обретение себя».

Одну из новелл писатель полностью посвящает синестезии, задействует и совмещает ассоциации, связанные с раздражением разных органов чувств читателя. В «Проклятой твари» (*The Damned Thing*) звуки и цвета ночи, мрак и свет огня свечи, вой койота и крики птиц, таинственный хор непонятных звуков используются как фон для описания трупа человека, заскорузлого от крови и павшего в неравной схватке с невидимым, зловещим, мистическим существом, чье присутствие мог почуять только нос собаки. Так герой повествования описывает происшедшее: «Охваченный невыразимым ужасом, я вскочил на ноги и посмотрел в ту сторону, куда побежал Морган, не дай мне Бог еще раз увидеть подобное зрелище! Ярдах в тридцати от меня мой друг, опустившись на одно колено, запрокинув голову, без шляпы, с разметавшимися длинными волосами, раскачивался всем телом в разные стороны. Правая рука была поднята, но кисти как будто не было, по крайней мере, я ее не видел. Другая рука совсем была не видна. Временами, как мне вспоминается вся эта непостижимая сцена, я мог различить только часть его тела: словно остальное было стерто – другого выражения я не могу подобрать; и затем какое-то перемещение, и все тело становилось видимым. Все это, вероятно, длилось лишь несколько секунд, но Морган за это время успел проделать все движения борца в схватке с противником, превосходящим его и весом, и силой. Мне виден был только он, но не всегда отчетливо. До меня непрерывно доносились его крики и проклятья сквозь заглушавший их рев, который звучал злобно и яростно, мне никогда не приходилось слышать, чтобы такие звуки вырывались из глотки зверя или человека»⁷ [9, р. 145]. Писатель позволяет

⁵ He thought himself a boy, living in a far, fair land by the border of a great river upon which the tall steamboats moved grandly up and down beneath their towering evolutions of black smoke, which announced them long before they had rounded the bends and marked their movements when miles out of sight. With him always, at his side as he watched them, was one to whom he gave his heart and soul in love – a twin brother.

⁶ Hand in hand and heart in heart they two, the only children of a widowed mother, walked in paths of light through valleys of peace, seeing new things under a new sun. And through all the golden days floated one unceasing sound – the rich, thrilling melody of a mocking-bird in a cage by the cottage door.

⁷ Inexpressibly terrified, I struggled to my feet and looked in the direction of Morgan's retreat; and may Heaven in mercy spare me from another sight like that! At a distance of less than thirty yards was my friend, down upon one knee, his head thrown back at a frightful angle, hatless, his long hair in disorder and his whole body in violent movement from side to side, backward and forward. His right arm was lifted and seemed to lack the hand – at least, I could see none. All this must have occurred within a few seconds, yet in that time. All this must have occurred within a few seconds, yet in that time. Morgan assumed all the postures of a determined wrestler vanquished by superior weight and strength. I saw nothing but him, and him not always distinctly. During the entire incident his shouts and curses were heard, as if through an enveloping uproar of such sounds of rage and fury as I had never heard from the throat of man or brute!

очевидцу кошмарных событий размышлять вместе с мертвецом о существовании чего-то нереального, фантастического, несущего с собой ужас и смерть: «Я нашел решение загадки: это случилось сегодня ночью – внезапно, как откровение. Как просто, как ужасно просто! Есть звуки, которых мы не слышим. На концах гаммы есть ноты, которые не задевают струн такого несовершенного инструмента, как человеческое ухо. Они слишком высоки или слишком низки. То же самое происходит не только со звуком, но и с цветом. На обоих концах солнечного спектра химик может обнаружить то, что известно под именем актинических лучей. Это тоже цвета-лучи, неотделимо входящие в состав видимого света, которые мы не можем различить. Человеческий глаз – несовершенный инструмент; его диапазон всего несколько октав "хроматической гаммы". Я не сошел с ума; есть цвета, которые мы не можем видеть. И да поможет мне Бог! Проклятая тварь как раз такого цвета»⁸ [9, р. 146]. Фантастическая двусмысленность, которая обусловлена сомнением и невозможностью дать однозначное, только научное обоснование случившемуся, объяснение «из могилы», представленное записями из дневника убитого, усиливают иррациональное чувство панического страха перед неизвестным. Противоестественная гибель также обостряет здесь восприятие смерти как явления. Элементы романтического логического рассказа предлагают читателю отчасти самому участвовать в процессе не только исследования сверхъестественного чудовища, но и расследовать таинственное дело вместе со следователем и свидетелем убийства.

В «Проклятой твари» страх перед неизвестным существом вызывает желание признать его выдуманной или обратиться к науке с другой стороны. Неясность до предела усиливается отсутствием полной уверенности в трактовке странного события. Ц. Тодоров называет такую черту фантастической литературы «неспокойной совестью позитивистского века». Суду присяжных намного проще объяснить смерть человека нападением льва, чем признать реальное существование неуловимого чудовища, о котором говорится в дневниках убитого. «Председатель суда присяжных уселся около свечи, вынул из бокового кармана карандаш и клочок бумаги и старательно вывел следующее решение, которое с большей или меньшей затратой усилий подписали все остальные: "Мы, присяжные заседатели, установили, что останки подверглись смерти от лап горного льва. Однако некоторые из нас так и полагают, что их хватил припадок"⁹ [9, р. 146]. Даже автор дневника сомневается в том, что видит и слышит, в своей адекватности, поскольку все происходящее кажется абсолютно нереальным и невозможным. «Оно опять было здесь, я каждый день нахожу следы его преступления. Вчера я снова всю ночь продежурил в том же месте с ружьем в руках, зарядив оба ствола крупной дробью. Наутро я увидел свежие следы, снова те же самые. А я могу поклясться, что не спал, я совсем не сплю. Это ужасно! Невыносимо! Если эти поразительные явления реальны, я сойду с ума. Если же это плод моего воображения, я уже сошел с ума»¹⁰ [9, р. 147]. Согласно С.Б. Барсову, Бирс стал одним из пионеров или «фронтиреров» научной фантастики; проблема, за которую он взялся и блистательно решил, до сих пор считается одной из сложнейших: отношения человека и невидимой, разумной машины [10, с. 5]. Так, Ц. Тодоров утверждает существование фантастического колебания как реакцию на сверхъестественное происшествие, таким образом, определяя сверхъестественное, со всеми присущими ему атрибутами и элементами, как составную часть фантастического. Пока существует сомнение, мы принимаем оба варианта возможного, фантастическое существует, а сверхъестественное как его неотъемлемая составляющая [5, с. 80].

Превращение мертвого в живое, что, согласно Р. Лахманн, выступает своего рода метаморфозой в фантастическом тексте, которая вызывает потрясение основ существующего порядка, как инверсия человеческих представлений можно наблюдать в «Жестокой схватке». Страх, в конце концов, побеждает и заставляет героя поверить в сверхъестественное; так, в представлении солдата оживает гниющий труп. «Ему нужна была его душа. Байринг отвел взгляд, начал напевать мелодию, но прервал ее, глядя на мертвеца. Порыв холодного ветра ударил Байрингу в лицо, ветви деревьев у него над головой зашевелились

⁸ There are sounds that we cannot hear. At either end of the scale are notes that stir no chord of that imperfect instrument, the human ear. They are too high or too grave. As with sounds, so with colors. At each end of the solar spectrum the chemist can detect the presence of what are known as 'actinic' rays. They represent colors – integral colors in the composition of light – which we are unable to discern. The human eye is an imperfect instrument; its range is but a few octaves of the real 'chromatic scale.' I am not mad; there are colors that we cannot see. "And, God help me! the Damned Thing is of such a color.

⁹ The foreman seated himself near the candle, produced from his breast pocket a pencil and scrap of paper and wrote rather laboriously the following verdict, which with various degrees of effort all signed: "We, the jury, do find that the remains come to their death at the hands of a mountain lion, but some of us thinks, all the same, they had fits."

¹⁰ It has been about here again – I find evidences of its presence every day. I watched again all last night in the same cover, gun in hand, double-charged with buckshot. In the morning the fresh footprints were there, as before. Yet I would have sworn that I did not sleep – indeed, I hardly sleep at all. It is terrible, insupportable! If these amazing experiences are real I shall go mad; if they are fanciful I am mad already.

и жалобно закрипели. Резко очерченная тень сошла с лица трупa, оно осветилось луной. Затем тень снова надвинулась на лицо, окутав его полумраком. Страшное существо явно шевелилось!»¹¹ [9, p. 54].

Согласно Кайуа, подлинное призвание фантастического – это продуктивная двусмысленность, которая выражается образами, в том числе метафорическими, с целым рядом элементов, включенных в систему логики целого, что, посредством слов, делает доступным для восприятия чрезмерно тонкую субстанцию, которую просто назвать не удастся [7, с. 126]. Так, в новеллах А. Бирса образы-символы направлены на создание цельной картины ужаса. Исследователи фантастической составляющей литературы отмечают наличие в такого рода текстах тайны, которая сконцентрирована, по мнению Кайуа, в одном образе. Так, в «Пересмешнике» – это удивительная птица и брат-близнец, в «Жестокой схватке» – тело жуткого мертвеца, во «Всаднике в небе» – загадочный всадник, глухонемой мальчик в новелле «Чикамога», в «Проклятой твари» – невидимое существо. Также в тексте Бирса зачастую присутствует деталь-символ, которая передает авторское отношение к изображаемому. К примеру, римский меч в новелле «Один офицер, один солдат» или дьявольская пушка в тексте «Бой в ущелье Коултера». По мнению Р. Лахманн, именно текст с топикой таинственности и ужаса не только провоцирует когнитивное и аффективное читательское восприятие, но и несет в себе прагматику декодирования, т.е. необходимость истолкования. Такой фантастический текст зависит от существующих норм в большей степени, чем какой-либо другой и в тоже время он призван эти нормы разрушить [3, с. 32–33]. Так, в новелле Бирса образ-символ, зачастую пугающий или ужасный, помогает расшифровке самого текста, в нем и заложена вся глубина авторского видения.

Еще одним условием фантастического, характерным для прозы Бирса, становится игра со временем и пространством, что, по словам Р. Кайуа, является камнем преткновения для разума, как усиленный, дополнительно усложненный элемент, который представлен вместе с необъяснимыми предчувствиями, сбивающими с толку раздвоениями [7, с. 74]. В рамках принятого и постоянного в реальном времени происходят необычные и пугающие, пространственно-временные смещения, трансформации, несовпадения с существующим временем и всевозможные его изменения. Самыми явными примерами такого рода являются новеллы «Случай на мосту через Совиный ручей» и «Без вести пропавший».

Непосредственная связь обостренного во временных рамках фантастического и полного страха готического просматривается в новелле «Без вести пропавший». Здесь обнаруживает себя одновременно абстрактное и замкнутое пространство полуразрушенного дома, которое поглощает и убивает героя. Сиринг проживает и переживает трагедию, которая тянется для него вечность; так, герою кажется, что он то засыпает, то просыпается спустя долгое время, погружаясь в собственные воспоминания и галлюцинации, а на самом деле проходят считанные минуты. Ретроспективно события и эмоции прошлого в фантастическом мираже будто возвращаются в настоящее, кажутся более естественным и реальным, чем существующая действительность новеллы, что наполняет повествование новыми смыслами. Наконец наступает кульминационный, переломный момент, когда «мысли о доме, жене, детях, стране, славе – все изгладилось из его памяти. Мир перестал существовать, от него не осталось следа. Здесь, в этом хаосе досок и бревен, сосредоточилась для него вся вселенная. Здесь заключена бесконечность времени; каждый толчок пульсирующей боли – бессмертная жизнь. Каждый из них отбивал вечность»¹² [8, p. 41]. Так, все многообразие человеческих чувств, страхов, включая самые скрытые, порой неведомые, концентрируется писателем в одной временной и пространственной точке, символом которой становится дуло ружья, направленного прямо в лоб, как прямое указание на приближающуюся смерть.

Важнейшим элементом фантастического модуса, согласно Ченэди, становится авторское умолчание, которое представляет собой отсутствие явных, очевидных указаний и манипуляций со стороны самого автора: «Повествователь дает нам ровно столько информации, сколько необходимо для того, чтобы вызвать у нас чувство беспокойного ожидания и создать неопределенность; остальное же он оставляет нашему воображению» [4 с. 88]. Подобным примером у Бирса служат такие новеллы, как «Обретение себя», «Добей меня», где автор оставляет героя и читателя наедине с самими собой в критической ситуации.

Именно в новелле «Пересмешник», в которой до конца не понятна дальнейшая судьба персонажа, фантастическое передает личностное, индивидуальное переживание, осознание трагедии происходящего, включая всевозможные оттенки страха.

¹¹ It did not appear to be in need of anything but a soul. Byring turned away his eyes and began humming a tune, but he broke off in the middle of a bar and looked at the dead body. It was not fear, but rather a sense of the supernatural. A breath of cold air struck Byring full in the face; the boughs of trees above him stirred and moaned. A strongly defined shadow passed across the face of the dead, left it luminous, passed back upon it and left it halfobscured. The horrible thing was visibly moving!

¹² No thoughts of home, of wife and children, of country, of glory. The whole record of memory was effaced. The world had passed away – not a vestige remained. Here in this confusion of timbers and boards is the sole universe. Here is immortality in time – each pain an everlasting life. The throbs tick off eternities.

Вывод. Фантастический элемент в военной новеллистике Бирса становится способом реализации авторского смысла, через особое видение конфликтов и противоречий существующей действительности, с легкостью внедряется в историческую и социальную ситуацию. В военной новелле автора фантастический элемент призван отразить реальность и расшифровать ее, посредством введения сверхъестественного элемента, роковых и необъяснимых, нереальных событий, сложных для постижения в обыденной и повседневной жизни. Военная фантастическая новелла писателя отличается мрачным и трагическим колоритом, с характерным колебанием между рациональным и иррациональным, что особым образом усиливает антивоенную окраску произведений. В военной фантастической прозе бескомпромиссного А. Бирса превалирует мотив смерти, как единственно возможная форма разрешения существующего в произведении конфликта. Писатель всегда предельно просто, достоверно, но исключительно безжалостно рассказывает о «страшном» и неординарном военном эпизоде, который оказывается судьбоносным для героя и шокирующим для читателя.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Балашов, П.С. Писатели-реалисты XX века на Западе. Очерки жизни и творчества / П.С. Балашов. – М. : Наука, 1984. – 252 с.
2. Головачева, И.В. Следует договориться о терминах: Современные теории фантастики и фантастического / И.В. Головачева // Вопросы Филологии : сб. научн. ст. / под ред. проф. Е.А. Зачевского, А.В. Хохлова. – СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2015. – С. 109–133.
3. Лахманн, Р. Дискурсы фантастического / Р. Лахманн ; пер. с нем. – М. : Новое литературное обозрение, 2009 – 384 с.
4. Болдина, А.В. Проблемы истории литературы : сб. ст. / А.В. Болдина ; отв ред. А.А. Гугнин // Проблемы магического реализма в современном литературоведении США. – Вып. 4. – С. 78–91.
5. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров ; пер. с франц. Б. Наумова. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
6. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А.Б. Есин. – 2-е изд. – М. : Флинта, Наука, 1999. – 248 с.
7. Кайуа, Р. В глубь фантастического. Отраженные камни / Р. Кайуа ; пер. с фр. Н. Кисловой. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006 – 280 с.
8. Bierce, A. The Collected Works of Ambrose Bierce / A. Bierce. – 1909. – Vol. 2. – 221 p.
9. Bierce, A. Can such Things Be? / A. Bierce. – Dodo Press Publisher, 1909. – 164 p.
10. Бирс, А. Диагноз смерти: Рассказы / А. Бирс ; пер. с англ. С.Б. Барсова. – М. : Центрполиграф, 2003. – 238 с.

Поступила 06.07.2016

FANTASTIC ELEMENT IN THE MILITARY SHORT STORY OF A. BIERCE

V. KUSKOVSKAYA

The article deals with the realization of the fantastic in the military prose of Ambrose Bierce. The specific author's view of military events in the USA of 1861–1865 is studied. The scary and fantastic short story of the writer investigates the nature of human fear in a crucial moment. A. Bierce's short story passes on absolutely concrete experience of the soldier shaken by atrocity of fratricidal war, the condition of internal, spiritual death which has appeared for the whole generation as a psychological consequence of front years. Presence of death is felt in each fantastic short story of the writer, focusing attention on the fact that life and death are inseparable, and mystical, unreal always coexists with ordinary.

Keywords: military short story, fantastic element, Civil war in the USA.

УДК 821.111.09“19”

ИЗОБРАЖЕНИЕ НЕСОСТОЯТЕЛЬНОСТИ РАЦИОНАЛЬНЫХ ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ ПОСТРОЕНИЙ В РОМАНАХ М. ЭМИСА «СТРЕЛА ВРЕМЕНИ» И «ЗОНА ИНТЕРЕСА»**А.А. МАРДАНОВ***(Полоцкий государственный университет)**andrewmardanau@ya.ru*

Проводится анализ иррациональности тоталитарной парадигмы мышления, основанной на рациональных идеологических построениях, которая привела к цивилизационному кризису и уничтожению гуманистической идеи человека. Художественное осмысление этого явления осуществляется посредством изображения промышленного и планомерного истребления людей в концентрационных лагерях в романах «Стрела времени» и «Зона интереса». Рассматривается изображение М. Эмисом фашистской идеологии как идеологии насилия, сумасшествия, примата животного начала и реализации инстинкта самоуничтожения. М. Эмис рассматривает фашизм как тотальную антиутопию, режим, который обратил мораль, гуманизм, культуру и рациональность, превратил порядок в хаос, объявил убийства, пытки и преследования необходимыми и благотворными для человечества. Использование приема обратного движения времени в романах М. Эмиса символизирует неисполнимое желание повернуть вспять траекторию массовых убийств и отменить позорные военные преступления.

Ключевые слова: фашизм, идеология, пропаганда, Вторая мировая война, концентрационные лагеря, дегуманизация, обратное движение времени.

Введение. Английский писатель Мартин Эмис (Martin Louis Amis, р. 1949 г.) изображает в своей прозе различные глобальные катастрофические события, среди которых большое внимание уделяется проблематике Второй мировой войны и массового уничтожения людей на промышленном уровне, которое писатель называет «...главным событием XX в.»¹ [1]. Вторая мировая война, по словам писателя, представляет собой историю насилия, сумасшествия, регрессии, «деформированной мужественности»² [2], выполнения человечеством программы по самоуничтожению. Фашизм писатель рассматривает как тотальную антиутопию, режим, который превратил порядок в хаос, объявил допустимыми убийства, пытки, преследования. Эмис говорит об умственной ограниченности и пошлости сознания как о необходимых условиях активного принятия фашистских идей. В романах «Стрела времени» (*Time's Arrow*, 1991) и «Зона интереса» (*The Zone of Interest*, 2014) Эмис размышляет о том, как Германия, страна философов, ученых, поэтов и романтиков, опустилась до такого фантастического позора и деградации; почему они позволили Евноху (как Эмис называет Гитлера) изнасиловать свои души; почему скотское в них возобладавало над человеческим; почему они устремились к собственному уничтожению³. Автор говорит о стыде, о котором говорил Ж. Делёз, – о стыде «...за то, что люди смогли сделать такое, ...за то, что мы не смогли этому помешать...» [4, с. 138]. Таким образом, Эмис исследует в романах «...катастрофический потенциал человечества, нашу способность, даже готовность навлекать апокалипсис на наши головы»⁴ [5].

Основная часть. Эмис пишет, что когда НСДП получила ключи от Канцелярии, большинство немцев почувствовали сказочное опьянение, будто реальность была заменена абстракцией, суррогатом. Немцы вернулись к невероятно древнему состоянию, «...когда мы все были мандрилами и бабуинами»⁵ [6]. Эмис сравнивает время правления Гитлера с Вальпургиевой ночью, «...временем, когда можно перейти границу между видимым и невидимым мирами; между миром света и миром тьмы»⁶ [6]. У немцев развился аппетит к смерти во всех направлениях: «принудительные аборты, стерилизации, эвтаназия – десятки тысяч случаев. Аппетит к смерти поистине ацтекский»⁷ [6]. Эмис разбирает название района Берлина Tiergarten на составляющие – Tier («животное», «зверь») и Garten («сад», «огород»), подразумевая, что Германия во время Второй мировой войны была населена и управляема зверями: «когда будущее

¹ «...The central event of the twentieth century» [1].

² «Warped masculinity» [2].

³ Здесь можно привести высказывание белорусского писателя В. Акудовича, который также подчеркивает деградацию интеллекта, которую подразумевает война: «як быццам не было дзвюх тысяч год цярплівага гадавання этычнага імператыву, як быццам чалавек зноў вярнуўся ў сваю дагісторыю» [3, с. 127].

⁴ «...Humans' catastrophic potential – our capacity, even willingness, to bring apocalypse down on our own collective heads» [5].

⁵ «...When we were all mandrills and baboons» [6].

⁶ «The time when you can cross the boundary between the seen and the unseen worlds. Between the world of light and the world of darkness» [6].

⁷ «The appetite for death... In every direction. Forced abortions, sterilisations. Euthanasia – tens of thousands. The appetite for death is truly Aztec» [6].

оглянется на национал-социализм, оно сочтет их такими же экзотичными и невероятными, как доисторические плотоядные хищники... Они не млекопитающие, не теплокровные...»⁸ [6]. О немце-нацисте того времени Эмис говорит, что он не является кем-то сверхъестественным, но в то же время он и не является человеком: «он не дьявол. Он – смерть»⁹ [6].

Эмис критикует несостоятельность рациональных парадигм мышления, доведенных до степени абсурда и приведших к катастрофическим событиям, в числе которых создание и функционирование лагерей смерти. В романе «Зона интереса» планомерное и рационализированное истребление людей нацистами отлажено настолько изоциренно, что его можно сравнить с искусством по созданию антиутопии. Нацисты в гротескной манере обнаруживают уровень своей деградации, когда с гордостью провозглашают, что, в соответствии с новой идеологией, они категорически отвергают христианскую систему добра и зла: «...устранение детей и стариков требует других достоинств и добродетелей – фанатизм, радикализм, жестокость, неумолимость, суровость, холодность, безжалостность»¹⁰ [6]. Ранее в романе «Стрела времени» Эмис пишет, что «национал-социалисты нашли в мозгу центр рептильной памяти – и проложили туда автостраду» [7, с. 185]. С помощью гротескной теории космического происхождения «арийцев» Эмис демонстрирует, на что способна идеология: Земля возникла, когда замерзшая комета размером с Юпитер столкнулась с Солнцем. В течение триллионов лет последовавшей за этим событием зимы бережно формировались первые арийцы. Таким образом, только низшие расы произошли от приматов, в то время как нордические народы сохранились криогенным способом от самого начала земного времени на исчезнувшем континенте Атлантида.

Рационализированное промышленное убийство не только служит ускорению самого процесса уничтожения людей и увеличению его рентабельности, но и призвано пощадить нервы убийц. Не смотря на то, что оправданию преступлений против человечества служит мощная идеологическая пропаганда, сам факт того, что некоторые убийцы сходят с ума от собственных антигуманных действий свидетельствует о несовершенстве в пропаганде. Автор демонстрирует ее несостоятельность в различных эпизодах. Например, один нацист тайно признается другому, что он обрадовался удобному рационализаторскому предложению – введению в употребление нашивок с желтыми шестиконечными звездами, без которых он не мог отличить евреев от «своих». Обоняя тяжелый запах, исходящий от «Весеннего луга», которым в романе называется участок Аушвица, куда сбрасываются все трупы, комендант Пауль Долл удивляется: «если то, что мы делаем, хорошо, почему так пронзительно плохо пахнет?»¹¹ [6]. Он уверен в своей правоте, но при этом опасается за свой рассудок. По этой причине он внушает сам себе: «...я нормальный человек с нормальными потребностями. Я совершенно нормальный. Именно это, кажется, никто не понимает. Пауль Долл совершенно нормальный»¹² [6]. Надзиратели также не считают свои поступки зверскими, поскольку они, по крайней мере, не едят своих жертв. В романе изображены в присущей Эмису авторской манере истощенные и раздавленные трупы, покрытые грязью, нечистотами, тряпками, запекшейся кровью, ранами и нарывами, однако единственной трагедией для коменданта Аушвица является смерть черепахи его детей.

Другим примером иррациональных рационализаторских предложений является следующий замкнутый круг: «...они убивали пациентов психиатрии в Кенигсберге. Зачем? Чтобы разгрузить коечный фонд. Для кого? Для всех мужчин, которые свихнулись, убивая женщин и детей в Польше и России»¹³ [6]. Следовательно, каждое последующее рациональное решение является таким же иррациональным, как описанная в романе история человека из Линца, который ударил свою жену ножом сто тридцать семь раз – второй удар был нанесен, чтобы оправдать первый, третий – чтобы оправдать второй, и так до полного физического изнеможения. Таким образом, как пишет исследователь творчества Эмиса Б. Финни, «систематическое истребление ...невинного мирного населения является в высшей степени иррациональным деянием, опирающимся на рациональные средства для его реализации»¹⁴ [8]. Как идейный и исполнительный фашист, комендант Пауль Долл постоянно думает о работе. Например, во время концерта классической музыки он мысленно подсчитывает, как быстро можно отравить газом всех присутствующих

⁸ «When the future looks back on the National Socialists, it will find them as exotic and improbable as the prehistoric meat-eaters... They are not mammals. Mammals, with their warm blood and live young» [6].

⁹ «He is not the Devil. He is Death» [6].

¹⁰ «...Disposing of the young and the elderly requires other strengths and virtues – fanaticism, radicalism, severity, implacability, hardness, iciness, mercilessness...» [6].

¹¹ «If what we're doing is so good, why does it smell so lancingly bad?» [6].

¹² «...I am a normal man with normal needs. I am *completely normal*. This is what nobody seems to understand. Paul Doll is completely normal» [6].

¹³ «...They were killing psychiatric patients in Konigsberg. Why? To clear bedspace. Who for? For all the men who'd cracked up killing women and children in Poland and Russia» [6].

¹⁴ «The systematic extermination of ...innocent civilians, an act of the highest irrationality, relied on rational means for its implementation» [8].

зрителей; какое количество газа понадобилось бы на данное количество людей при данном объеме зала; сколько бы стоили их волосы и золотые зубы. Он размышляет о повышении производительности и улучшения рентабельности своей фабрики смерти, поскольку начальство от него постоянно требует увеличения пропускной способности крематориев. Долл постоянно думает, как избежать заражения воды от трупов; как заставить быстрее разгореться большее количество тел; как заключенным объяснить запах из «Весеннего луга» и крематория и т.д.

Надзиратель-еврей Шмуль предлагает ему рациональный совет для решения одной из проблем. Долл знает, что для увеличения пропускной способности печей, нужно загружать в них одновременно большее количество трупов без одежды, но он не знает, как заставить их быстрее разгореться и сэкономить при этом топливо. Для улучшения возгорания Шмуль предлагает использовать человеческий жир, а для ускорения процесса сжигания – вместо печей создать один большой открытый погребальный костер, который горел бы круглосуточно. При подсчете трупов по количеству черепов для расчета производительности фабрики также возникают проблемы, поскольку из голов производят мыло. Для повышения точности и скорости подсчета работники лагеря вносят рационализаторское предложение – считать бедренные кости и делить на два. В романе также раскрывается роль компании IG Farben в системе функционирования концентрационных лагерей. Кроме того, что фирма повышала их рентабельность, производя более дешевый, чем патроны, Циклон-Б для газовых камер, ее образованные и цивилизованные сотрудники (дизайнеры, инженеры, администраторы) пользовались трудами рабов из лагерей. Это не только символизирует тот факт, что идеология фашизма поражает различные слои населения, независимо от образа жизни и умственного развития, но и акцентирует мысль, что «бюрократия по своей сущности способна на акт геноцида»¹⁵ [6].

Парадоксальные и абсурдные события для своего выражения часто в постмодернистской поэтике требуют парадоксальной и абсурдной повествовательной техники. Читая книгу «Нацистские врачи: Медицинское убийство и психология геноцида» (*The Nazi Doctors: Medical Killing and the Psychology of Genocide*, 1986) Р. Дж. Лифтона, Эмис понял, что то был психотически перевернутый мир. На форму романа «Стрела времени», в котором использован прием обратного движения времени и нарушения его одномерности, также повлиял роман К. Воннегута-младшего «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» (*Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade*, 1969), в котором описано, как бомбардировщики возвращались на базу, из бомбовых отсеков самолетов вынимали бомбы и отправляли их назад в США, где их разбирали на фабриках на минералы, которые отсылали специалистам в отдаленных районах, чьих работой было спрятать их в земле так, чтобы они больше никогда не причинили вреда.

Роман «Стрела времени» представляет собой «художественную деконструкцию времени»¹⁶ [9], в которой отменяется концепция поступательного развития истории. Идея заключается в том, что «...обратить историю – означает, аннулировать ее, вернуться в невинность времени до Падения Европы...»¹⁷ [1]. В произведении обращено не только время, но и мораль, человечность, рациональность, гуманизм. Обратное изображение функционирования концентрационного лагеря создает впечатление, что фашисты заново создают расу из пепла, как боги. Они втягивают пепел в трубы печей, вынимают тела из крематориев, складывают их, вставляют им золотые зубы, отвозят в газовую камеру, включают газ, трупы превращаются в живых людей, которым фашисты выдают одежду и развозят по домам. С помощью обратной хронологии изображения массовых убийств, которая нарушает причинно-следственные связи и отменяет моральную ответственность, автору удается обновить ужас и бесчеловечность этих событий, способность шокировать которых притупилась из-за многократного повторения. Идея Эмиса в том, что все деяния фашистов имели бы смысл, если бы они являлись своей полной противоположностью. А. ДеКёртис говорит о деянии фашистов, что «почти каждый поступок, ...каждое действие имеет обращенную мораль, если обратить стрелу времени вспять»¹⁸ [10, с. 47]. Автор показывает, что человечество развернулось на сто восемьдесят градусов и устремилось к самоуничтожению. Кроме того, что инверсия означает желание повернуть вспять траекторию холокоста, отменить все жестокости и преступления, оно также является «...обратной версией ницшеанской доктрины о Вечном Возвращении...»¹⁹ [11], согласно которой человечество обречено на повторение, что также выражено отсутствием традиционного окончания в романе, который завершается необходимостью его постоянного пересказа, что символизирует цикличность кризисных ситуаций и невозможность отмены зла.

Обратное изображение нанесения увечий в обезличенном и опасном городе, одно из основных предназначений которого заключается в обеспечении безопасности его жителей («...город исцелит их

¹⁵ «Bureaucracy is intrinsically capable of genocidal action» [6].

¹⁶ «A fictional deconstruction of time» [9].

¹⁷ «...To reverse history is to undo it, to return to the innocence of a time before the European Fall...» [1].

¹⁸ «Almost any deed, any action, has its morality reversed, if you turn time's arrow around» [10, с. 47].

¹⁹ «...A backwards version of Nietzsche's doctrine of Eternal Recurrence...» [11].

лезвием ножа, автомобилем, полицейской дубинкой, пулей» [7, с. 98]), пародирует противоречия между действиями Й. Менгеле и призывом доктора, призывом которого стали издевательства и убийства ради исцеления нации, что символизирует радикальный переворот ценностей и жизненных ориентаций под воздействием идеологической пропаганды. Эмис демонстрирует как фашисты использовали «...идеологию убийства как способ исцеления»²⁰ [1]. Одной из задач Менгеле в романе является промышленное производство белых близнецов, т.е. однородного человеческого материала, призванного служить интересам фашизма. Это напоминает попытку претворения в жизнь некоторых явлений, описанных в антиутопическом романе О. Хаксли «Дивный новый мир» (*Brave New World*, 1932). Таким образом, как пишет Дж. Вуд, «нацисты первыми попытались превратить Холокост в [утопию]...»²¹ [11]. Эмис демонстрирует это явление на примере работы Менгеле, ответственностью которого была бесконечная борьба «...против здоровья, жизни и любви»²² [12].

В «Стреле времени» и «Зоне интереса» нацистские концлагеря показаны «...как мощная индустрия смерти, индустрия дегуманизации, апофеоз телесности...» [13, с. 183]. Например, для медицинских экспериментов в Аушвиц привозят сто пятьдесят женщин в «хорошем состоянии», но врачам не удается достигнуть конечных результатов, поскольку все женщины умерли во время эксперимента. По этой причине начальство лагеря в письменной форме запрашивает поставку такого же количества женщин, в таком же состоянии и по такой же цене – сто семьдесят марок за штуку. Они хотели сторговать до сотни, но продавец не уступил. Как пишет Л. Лангер, «в Аушвице умирали не просто люди, но также сама идея человека»²³ [14, с. 147]. Дегуманизация распространяется и на фашистов. Анализируя существительное *Kadavergehorsam* («рабское, слепое повиновение»), Эмис с помощью игры слов *Kadaver* («труп, падаль») и *gehorsam* («послушный») демонстрирует зомбированность охранников идеологией и смерть в них всего человеческого. Автор подчеркивает, что они постоянно прячут свои пустые глаза: «...глаза – окна души, а когда души нет, глаза также пусты»²⁴ [6]. Лишенные каких-либо человеческих чувств надзиратели и другие работники лагеря бездумно выполняют свою работу. Им даже неважно, что люди, которые проходят через их руки, принадлежат к их же расе, а иногда и к родственным народам. Один из надзирателей даже встречает в лагере брата-близнеца, другой – жену. Ему дали водки и салями, и спустя десять минут он уже весело вернулся к работе.

Племянник М. Бормана Ангелиус Томсен, офицер из Аушвица, напоминает новую модель робота. Он говорит: «все, что мне требовалось, это одно лишь слово от Дяди Мартина, точный приказ от Дяди Мартина из столицы, и я бы действовал»²⁵ [6]. Он не чувствует себя виновным и, глядя в зеркало, не видит в нем убийцу. Внешне он также соответствует идеальному биологическому материалу по версии идеологии национал-социализма: ростом шесть футов, три дюйма с синими, как кобальт, арктическими глазами, светлыми волосами, прямым носом, высокомерным ртом, широкими плечами, стройной талией, бедрами, крепкими, как мачты, идеальными коленными чашечками, икрами в стиле Микеланджело и др. Эпиграф к роману – отрывок из пьесы «Макбет», в котором приведен рецепт колдовского зелья, среди ингредиентов которого наряду с частями животных, упоминаются печень богохульствующего еврея, нос турка, губы татарина и др. – также пародирует рецепт искусственного создания человека и бесчеловечные медицинские эксперименты. Обреченность любви офицера Томсена и Ханны, жены коменданта лагеря, также символизирует бесчеловечность и абсурдность крематориев, газовых камер и других промышленных ужасов лагеря, олицетворяющих собой анти-разум, анти-любовь, анти-жизнь.

Эмис, как К. Воннегут в романе «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей», осознанно стремится продемонстрировать невозможность изображения абсурда. В романе «Зона интереса» Гитлер, «...величайший из Потрошителей мира» [15, с. 654], по имени ни разу не назван, поскольку его название символизировало бы попытку концептуализации его идей, которые избегают здравого смысла. Этот прием является демонстрацией «...непереводимости опыта духовных и физических страданий в нарратив» [16]. Эпитеты, которые используются вместо его имени, делают его в какой-то степени мифическим и отдалают от реальности и от читателя. По мнению Эмиса, не только нельзя, но и не следует стараться понять логику военных преступников, поскольку это почти означало бы оправдать их, отождествить себя с ними: «...никакой нормальный человек никогда не сможет отождествить себя с Гитлером, Гиммлером, Геббельсом, Эйхманом и бесконечным количеством других»²⁶ [6]. Их слова и поступки бесчеловечны и

²⁰ «...An ideology of killing as a means of healing...» [1].

²¹ «The Nazis first attempted to turn the Holocaust into... [Utopia]...» [11].

²² «...Against health, against life and love» [12].

²³ «At Auschwitz, not only man died, but also the idea of man» [14, с. 147].

²⁴ «But the eyes are the windows to the soul, and when the soul is gone the eyes too are untenanted» [6].

²⁵ «All I needed was word from Uncle Martin, a specific order from Uncle Martin in the capital – and I would act» [6].

²⁶ «...No normal human being will ever be able to identify with Hitler, Himmler, Goebbels, Eichmann, and endless others» [6].

античеловечны, поэтому нам непонятны: «в нацистской ненависти нет рациональности; это – ненависть, которой нет в нас; ее нет в человеке...»²⁷ [6].

Анализируя в романе книгу М. Гилберта «Холокост: Трагедия евреев» (*The Holocaust: The Jewish Tragedy*, 1986), Эмис говорит, что факты о преступлениях фашистов неоспоримы, но в тоже время абсолютно невероятны, их просто невозможно усвоить нормальному человеку. Р. Розенбаум, на которого Эмис ссылается в своей книге, пишет: «я не могу объяснить поступки Гитлера. Не думаю, что кто-то другой может... Чем больше я узнаю о Гитлере, тем мне труднее объяснить»²⁸ [17, с. XV]. Сам Эмис по этому поводу пишет: «...конечно, мы не найдем никакой логичности и никакого вразумительного ‘почему’ от сумасшедшего»²⁹ [6]. Эмис также выражает негодование по поводу фразы «Я об этом ничего не знал», которая стала немецким послевоенным девизом. Он пишет о том, что на всю немецкую нацию распространилось ощущение раздвоения. Им было трудно построить новую национальную идентичность после всего, что они совершили. Сравнивая Гитлера и Сталина, Эмис говорит, что действия последнего, в отличие от первого, можно было понять: «...коллективизация и индустриализация Сталина, и даже достижение абсолютной власти были, по крайней мере, понятными (что не означает, что они были правильными, желаемыми или даже хорошо продуманными), хотя средства, которые он использовал, чтобы их достичь, были варварские. Гитлер использовал рациональные, индустриализованные средства (их даже можно было бы назвать “искусными”...) для достижения иррациональной цели – уничтожения каждого еврея»³⁰ [18].

Заключение. В романах «Стрела времени» и «Зона интереса» на примере тем концентрационных лагерей и античеловеческой идеологии национал-социализма, которая ввергла культуру в древнее примитивное состояние позора и деградации, Эмис выражает популярную в эпохе постмодернизма идею несостоятельности тоталитарных парадигм мышления, способствующих созданию диктаторских режимов, способных привести к катастрофам планетарного масштаба. С этой целью в романе «Стрела времени» писатель использует прием обратного движения времени, а в романе «Зона интереса» он разоблачает цинизм рационализаторских предложений по повышению рентабельности и пропускной способности фабрик смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Finney, B. What's Amis in Contemporary British Fiction? Martin Amis's Money and Time's Arrow [Electronic resource] / B. Finney. – Long Beach : California State University, 1995. – Mode of access: <http://web.csulb.edu/~bhfinney/amismoney.html>. – Date of access: 09.05.2009.
2. Adams, T. Amis's War on Terror [Electronic resource] / T. Adams // The Guardian. – 2008. – January 13. – Mode of access: http://www.martinamisweb.com/reviews_files/sp_adams.pdf. – Date of access: 27.05.2015.
3. Акудовіч, В. Дыялогі з Богам: суплёт інтэлігібельных рэфлексіяў / В. Акудовіч. – Мінск : Логвінаў, 2006. – 192 с.
4. Делёз, Ж. Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф. Гваттари ; пер. с фр. С.Н. Зенкина. – М. : Инс-т экспериментальной социологии, Спб. : АЛТЕЙЯ, 1998. – 146 с.
5. Taylor, L.W. Times's Arrow as Postmodern Apocalypse : Temporal Ruptures, Perpetual Crisis and the Cultural Imagination [Electronic resource] / L. W. Taylor. – Mode of access: http://www.yorku.ca/etopia/docs/Intersections2009/L_W_Taylor.pdf. – Date of access: 18.03.2106.
6. Amis, M. The Zone of Interest [Electronic resource] / M. Amis. – Mode of access: <https://sites.google.com/site/mustofamediabook/read-the-zone-of-interest-online-download-pdf>. – Date of access: 22.01.2016.
7. Эмис, М. Стрела времени, или Природа преступления / М. Эмис. – М. : Эксмо; СПб. : Домино, 2004. – 192 с.
8. Finney, B. Martin Amis's Time's Arrow and the Postmodern Sublime [Electronic resource] / B. Finney. – Mode of access: <http://web.csulb.edu/~bhfinney/amistimesarrow.html>. – Date of access: 30.04.2106.
9. Lehman, D. From Death to Birth [Electronic resource] / D. Lehman // The New York Times Book Review. – 1991. – November 17. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/1991/11/17/books/from-death-to-birth.html>. – Date of access: 18.03.2106.
10. DeCurtis, A. An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo / A. DeCurtis // Introducing Don DeLillo ; ed. by F. Lentriccia. – Durham, NC : Duke University Press, – P. 43–66.
11. Wood, J. Slouching Towards Auschwitz To Be Born Again [Electronic resource] / J. Wood // The Guardian. – 1999. –

²⁷ «There is no rationality in the Nazi hatred; it is a hate that is not in us; it is outside man...» [6].

²⁸ «I can't explain Hitler. I don't believe anyone can... The more I learn about Hitler, the harder I find it to explain» [17, с. XV].

²⁹ «...Of course we will get no coherence, and no legible why, from the mad» [6].

³⁰ «...Stalin's collectivization, industrialization, even the attainment of absolute power were at least comprehensible (which is not to say right, desirable or even thought-out) although the means he used to achieve them were barbaric. Hitler employed rational, industrialized means (one could even call them 'neat'...) toward an irrational end; the physical elimination of every Jew» [18].

- Mode of access: http://www.martinamisweb.com/reviews_files/Wood_slouchAuschTA91.doc. – Date of access: 21.03.2016.
12. Amis, M. Time's Arrow [Electronic resource] / M. Amis. – London : Jonathan Cape, 1991. – Mode of access: <http://dl.bookfi.org/converted/mygenesis/20/a1bf522a38017fcb0f16fad9d701c0b3.txt>. – Date of access: 22.02.2012.
 13. Джумайло, О.А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг. : диссерт. ...док. филол. наук / О.А. Джумайло ; Южный федеральный ун-т. – Ростов-н/Д, 2014. – 395 л.
 14. Langer, L. Art from the Ashes / L. Langer. – NY : Oxford University Press, 1995. – 694 p.
 15. Эмис, М. Лондонские поля / М. Эмис ; пер. с англ. Г. Яропольского. – М. : Эксмо ; СПб. : Домино, 2007. – 816 с.
 16. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература : новая философия, новый язык / И.С. Скоропанова. – СПб. : Невский Простор, 2001. – 416 с.
 17. Rosenbaum, R. Explaining Hitler, The Search For The Origins of His Evil / R. Rosenbaum. – NY : Random House, 1998. – 464 p.
 18. Taylor, Ch. Koba the Dread, by Martin Amis [Electronic resource] / Ch. Taylor. – Mode of access: http://www.martinamisweb.com/reviews_files/salon_koba2.pdf. – Date of access: 30.04.2106.

Поступила 24.06.2016

THE REPRESENTATION OF FAILURE OF RATIONAL IDEOLOGICAL CONSTRUCTS IN M. AMIS'S NOVELS «THE ZONE OF INTEREST» AND «TIME'S ARROW»

A. MARDANAU

The article deals with the irrationality of the rational totalitarian thinking paradigm based on rational ideological constructs that led to the crisis of civilization and the destruction of the humanistic concept of man. The artistic interpretation of this phenomenon is presented in M. Amis's novels «Time's Arrow» and «The Zone of Interest» by way of portraying the industrial and systematic extermination of people in concentration camps. The article deals with M. Amis's depiction of the fascist ideology as an ideology of violence and insanity that brings out animality in man and calls forth the self-destruction instinct. M. Amis regards fascism as total anti-utopia, a regime that reversed morality, humanity, culture, and rationality, turned order into chaos, and announced murder, torture and persecution as necessary and beneficial for mankind. The usage of the time reversal stylistic device symbolizes the unrealizable desire to reverse the trajectory of mass murders and cancel shameful war crimes.

Keywords: *fascism, ideology, propaganda, Second World War, concentration camps, dehumanization, time reversal.*

УДК 82.09

АСАБЛІВАСЦІ СТАНАЎЛЕННЯ «ВАЕННАЙ» АПОВЕСЦІ ВАСІЛЯ БЫКАВА

Т.Р. БАГАДАВА

(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)

t.baharadava@psu.by

Тэма Вялікай Айчыннай вайны займае вядучае месца ў творчасці В. Быкава і рэалізуецца ў жанры так званай «ваеннай» аповесці. Гонар, сумленне, вернасць абавязку – менавіта дадзеныя праблемы трапляюць у поле зроку пісьменніка. Адною з вядучых тэм аўтара выступае тэма гераізму. Пісьменніка цікавяць не столькі яго знешнія праявы, колькі шляхі прыходу чалавека да самаахвяравання. Характэрнай асаблівасцю «ваеннай» аповесці з'яўляецца тое, што ў цэнтры ўвагі аказваецца чалавек у памежнай сітуацыі выбару. В. Быкаў сваімі творамі ўнёс у нацыянальную літаратуру агульначалавечую маральную праблематыку, надаўшы ёй глыбіню і вастрыню. Пісьменнік сцвярджаў гуманістычную думку пра тое, што іматлікія трагедыі ў гісторыі народа павінны скончыцца пабудовай дэмакратычнага грамадства.

Ключавыя словы: «ваенная» аповесць, эстэтычны кантэкст, «акопная» праўда, «лейтэнанцкая проза», «рэмаркізм», «згубленае накаленне», прыпавесцевая іматэчнасць.

Уводзіны. Тэма Вялікай Айчыннай вайны, нягледзячы на даволі вялікую часавую адлегласць, без перабольшання з'яўлялася адной з вядучых у сусветнай літаратуры. Дадзеная акалічнасць паспрыяла шматпланавому яе адлюстраванню і ў межах айчыннага мастацтва слова. Відавочна, беларуская літаратура на тэму Другой сусветнай вайны развівалася пад уздзеяннем шматлікіх уплываў. У гэты плане даследчык М. Пруткоў вылучае наступныя тыпы сувязей: «Простыя, элементарныя, відавочныя – гэта ўплывы, вучнёўства, пераймальніцтва, водгукі або перапевы ці пераклічкі матываў, тэм, сюжэтаў і вобразаў. І сувязі больш складаныя, генетычныя – апасродкаваныя, прыхаваныя, якія не заўсёды ўсведамляюцца самімі пісьменнікамі» [1, с. 4].

Д. Ліхачоў выразна выказаўся наконт літаратурнага працэсу пераймання: «Не толькі кожная літаратура, але і кожная культура «несамастойная». Сапраўдныя вартасці культуры развіваюцца толькі ў судакрананні з іншымі культурамі, вырастаюць на багатай культурнай глебе і ўлічваюць вопыт суседзяў» [2, с. 149]. Дадзенае выказванне актуальнае ў дачыненні да «ваеннай» літаратуры, якая пераймала вопыт суседзяў і ўзбагачалася новымі тэмамі, формамі і сродкамі адлюстравання рэчаіснасці.

Асноўная частка. Развіццё франтавой тэмы, пачынаючы з канца 1960 – пачатку 1970-х гадоў, у рускай і беларускай літаратурах ішло па двух асноўных напрамках: стварэнне шырокіх гістарычных палотнаў-панарам і адлюстраванне мікракосму вайны (раскрыццё інтымнай сферы роздуму і эмоцый салдата). Да першага напрамку адносяцца творы К. Сіманова «Жывыя і мёртвыя», І. Стаднюка «Вайна», А. Чакоўскага «Блакада», да другога – В. Астаф'ева «Пастух і пастушка», Ю. Бондарава «Бераг», У. Распуціна «Жыві і помні», А. Адамовіча, Я. Брыля, У. Калесніка «Я з вогненнай вёскі», С. Алексіевіч «У вайны не жаночае аблічча», В. Быкава «Сотнікаў».

Дасягненнямі першага напрамку сталі: пашырэнне гістарычнай прасторы і часу, шырокі спектр ўяўленняў пра месца і ролю чалавека на вайне. Другі напрамак характарызуецца цікавасцю да шараговага ўдзельніка вайны, да так званай «акопнай» праўды, паўсядзённага гераізму.

Тэхніка прозы, эстэтычнае бачанне свету В. Быкава стваралася на аснове сінтэзу нацыянальна-эстэтычнага кантэксту, літаратурна-мастацкай спадчыны рускіх і замежных аўтараў. У дзяцінстве пісьменнік чытаў творы пісьменнікаў замежжа: Ж. Верна, В. Скота, М. Рыда, Д. Лондана. Па вызначэнні самога аўтара дадзеныя аўтары фармавалі яго як асобу і ў плане пісьменніцкага самавызначэння «паклікалі да іншага і светлага» [3, с. 3].

У творчасці класіка беларускай літаратуры М. Гарэцкага распрацоўваліся дзве «лініі» беларускага рэалізму: першая – разгляд індывідуальнай свядомасці і яе ўзаемадачыненняў з грамадствам, другая – адлюстраванне народнай свядомасці і яе гісторыі. Апошняя «лінія» адлюстроўвалася ў раманах К. Чорнага і асабліва поўна – у пазнейшых ваенных творах аўтара.

В. Быкаў даволі высока ў айчыннай літаратуры ставіў творчасць К. Чорнага. Па словах пісьменніка: «Значэнне творчасці К. Чорнага выходзіць далёка за межы адной толькі нацыянальнай культуры... Як і кожны сапраўдны мастак, ён не змяшчаецца ні ў рамках сваёй культуры, ні ў сферы свайго часу» [3, с. 154].

Кніга М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне» прадвызначыла агульны шлях развіцця беларускай прозы пра вайну, у прыватнасці, жанру аповесці і аб'ектывавана-дакументальны накірунак яе развіцця. Гэты шлях пасля плённа быў выкарыстаны В. Быкавым пры распрацоўцы жанру «ваеннай»

аповесці. Такім чынам, апасродкавана, шляхам узбагачэння духоўнага і мастацкага вопыту сродкамі айчыннай і сусветнай літаратуры, ішло станаўленне творчай манеты аўтара.

Калі праводзіць паралелі з рускай літаратурай, то раман-эпапея Л. Талстога «Вайна і мір» стала «настоўнай» кнігай В. Быкава на працягу ваенных дзеянняў. Аднак варта адзначыць, што ўплыў класічнай літаратуры не быў роўным у творчасці пісьменніка. Яго творы 1960-х гадоў маюць адзнакі творчай манеры менавіта Л. Талстога і накіраваныя на распрацоўку псіхалагічнага пачатку характараў герояў. У перыяд 1970-х гадоў «ваенная» аповесць В. Быкава (творы «Сотнікаў», «Абеліск», «Дажыць да світання») падобныя да светапогляднай канцэпцыі Ф. Дастаеўскага.

Вышэй адзначаныя сувязі В. Локун назвала «вертыкальнымі». Калі казаць пра так званыя «гарызантальныя» ўплывы, то варта прыгадаць мастацкі вопыт пісьменнікаў-сучаснікаў аўтара. Па словах самога В. Быкава: «Пісаў я і пры поўным узаемаразуменні з маімі рускімі равеснікамі, аўтарамі таленавітых кніг пра вайну, сярод якіх у прэшную чаргу хочацца назваць Юрыя Бондарова і Рыгора Бакланова. Я многім таксама абавязаны Алесю Адамовічу, выдатнаму беларускаму празаіку і самаму ўдмуліваму з маіх крытыкаў» [3, с. 81].

Сацыяльнае ў савецкай прозе прапускала праз ідэю савецкай улады. Герой «ваеннай» прозы адчуваў уплыў такой катэгорыі, як патрыятызм. Дадзеная катэгорыя, як і ўсе астатнія, вымяралася адзнакамі савецкай сістэмы. Эстэтычнае поле твораў В. Быкава істотным чынам адрозніваецца ад літаратуры савецкага часу. Аўтар адлюстроўваў новую вайну і новага героя, які не быў ідэалагізаваным і трансфармаваным пад савецкую рэчаіснасць. В. Локунзначае: «В. Быкаў увеў у нацыянальную літаратуру салдата-працаўніка... Да ўсяго герой В. Быкава вызначаўся глыбінёй характару» [4, с. 12].

«Ваенную» аповесць пісьменніка вылучае крытэрыі маральнасці. Герой аўтара – гэта заўжды асоба з арсеналам вышэйшых чалавечых якасцей. Персанажы В. Быкава з’яўляюцца праекцыяй пэўнага погляду аўтара на жыццё і ролю чалавека ў грамадстве. Характар прыпавесці і маральнага імператыву маюць аповесці «Сотнікаў», «Дажыць да світання». Адлюстраваннем пэўных перакананняў аўтара ў дачыненні да маральных крытэрыяў з’яўляюцца аповесці «Жураўліны крык», «Трэцяя ракета», «Знак бяды» і інш. Такім чынам, аўтар пачаў ствараць «ваенную» аповесць, маючы за плячыма багаты эмпірычны вопыт.

У творчасці В. Быкава відавочны ўплыў літаратуры «згубленага пакалення». Першая сусветная вайна «нараділа» літаратуру, якая знаходзілася на мяжы класічнага рэалізму і філасофска-эстэтычных крытэрыяў авангарду.

Да вопыту «згубленага пакалення» беларуская літаратура звярнулася толькі ў 1950-я гады, бо да гэтага часу займалася прапагандай ідэй кастрычніцкай рэвалюцыі і яе наступстваў. У дадзены перыяд сталі папулярныя творы Э.М. Рэмарка і Э. Хэмінгвэя. Савецкая крытыка папракала В. Быкава за так званы «запознены рэмаркізм», знаходзячы ў яго творчасці ўплывы вядомага замежнага майстра слова. Дадзеныя ўплывы былі недапушчальныя для савецкай літаратуры, бо лічыліся буржуазнымі. «Існавалі два ўзроўні «рэмаркізму»: рэмаркізм у адлюстраванні аб’ектыўнага вобраза вайны і рэмаркізм у адлюстраванні яе духоўнай прасторы. Першы ўзровень – гэта якраз тое, што паядноўвае літаратуру «згубленага пакалення» і літаратуру «лейтэнанскую» – антываенную і антысталінскую адначасова» [4, с. 17]. Другі, па словах Л. Корань, адрознівае іх, бо «ступень несвабоды быкаўскага чалавека ёсць якасна, непараўнальна (можна сказаць, эпахальна) іншая, чым у герояў заходнееўрапейскіх баталістаў» [5, с. 129–130].

«Акопная» праўда пісьменніка не падабалася афіцыйнай крытыцы. Не прымала афіцыйная літаратура элементаў «асобнай» сітуацыі, дэталю. Напрыклад, у аповесці «Паклятая вышыня» крытыка знайшла сінтэтычныя мастацкія абагульненні, за што папракала пісьменніка.

Уласны пісьменніцкі вопыт таксама не лічыўся крытэрыем вымярэння аб’ектыўнасці. Заўвагі крытыкі характэрныя для свайго часу, бо суб’ектыўнае адлюстраванне вайны будзе прымальным для літаратуры значна пазней. М. Тычына выказвае наступную думку: «..Увагу пісьменнікаў адцягвалі шматлікія фактары: пафас гераізму, прасякнутасць гордасцю, патрыятызм, загорнуты ў інтэрнацыяналізм... Між тым вайна не бывае выражэннем толькі класавых ці імперскіх інтарэсаў, імкнення да ўлады, патаемных геапалітычных планаў» [6, с. 250].

Вытокі «рэмаркізму» і «акопнай» праўды «ваеннай» аповесці пісьменніка варта шукаць у творчасці Л. Талстога, бо апісанне поля бою, вобраза вайны паходзяць з дадзеных крыніц. А. Адамовіч пісаў пра талстоўскае вымярэнне ваенных падзей: «...Служыла для шматлікіх літаратур і пісьменнікаў выратавальнай мерай – для тых, хто адрываўся ад рэальнасці...» [7, с. 131].

У 1990-я гады на старонках СМІ пачалася дыскусія аб пераасэнсаванні паняцця «Вялікая Айчынная вайна 1941 – 1945». Ставілася пад сумненне паняцце «айчынная» вайна ў дачыненні да Беларусі. Адзначалася, што палітыка ўлад у адносінах да салдат была вельмі жорсткай. Дз. Бугаёў канстатуе: «В. Быкаў – пісьменнік з трагедычным бачаннем жыцця» [8, с. 7]. Аўтар чужую бяду ўспрымаў як сваю

ўласную, адчуваў дыскамфорт ад праяў жорсткасці і неўладкаванасці. Менавіта таму ў «ваеннай» аповесці аўтара вайна ўспрымаецца як арэна трагічных дзеянняў.

«В. Быкаў, як Ю. Бондараў і Р. Бакланаў, належыць да пакалення пісьменнікаў-франтавікоў, якія на ўласным вопыце ведалі, што такое фронт і перадавая» [9]. Да заканчэння вайны В. Быкаў ваяваў на Паўночна-Заходнім фронце. Пісьменнік назваў пакаленне маладых людзей, што былі народжаныя ў 1920-х гадах і загінулі на вайне ў 1941 – 1945 гадах, «забітым пакаленнем». Пра гэта сведчыць і статыстыка: толькі тры чалавекі са ста з пакалення аўтара засталіся жывыя пасля вайны. У кнізе ўспамінаў «Доўгая дарога дадому» (2003) аўтар піша: «У пяхоце не было ніякага ўліку...Добра, калі пісар паспее перапісаць прозвішчы, а то ідуць безыменнымі. І гінуць... Нават снарады начальства лічыла, бо за іх адказнасць мела. А за людзей адказваў адзін Гасподзь Бог» [10, с. 59].

Праблема гераізму на вайне – пытанне спрэчнае, якое да нашых дзён застаецца дыскусійным. Людзі верылі, што, праганяючы ворага са сваёй зямлі, яны спрыяюць надыходу лепшага жыцця. Сталінскі рэжым не апраўдаў гэтых спадзяванняў. Праблема абавязку перад салдатамі, што не вярнуліся з поля бою, стала галоўнай у літаратуры пра мінулую вайну. Разглядам дадзенай праблемы «ваенныя» аповесці В. Быкава падобныя да твораў Р. Олдзінгтана, які адчуваў сябе глыбока абавязаным перад тымі, хто не вярнуўся з вайны: «Гэты цяжкі крыж на сваім сумленні нясуць не толькі яны, удзельнікі і сведкі вайны, але і той, «хто ідзе за намі» [11, с. 56]. В. Быкава на вайне цікаваць, перша за ўсё, магчымасці чалавечага духу, унутраны свет простага салдата. «Пад гэтымі словамі В. Быкава можна ўпэўнена ставіць і подпіс Э. Хэмінгуэя, хоць магчымасці духу чалавека цікавілі яго ў іншай сістэме маральных каардынат» [4, с. 35].

Герой Э.М. Рэмарка даваеннае жыццё ўспрымае летуценна, як і большасць герояў В. Быкава. Нават у ваенны перыяд героі В. Быкава – Іван Цярэшка, настаўнік Мароз, Ляўчук, Зоська Нарэйка, Сотнікаў, лейтэнант Іваноўскі – імкнуцца захаваць гармонію з акаляючым светам і душэўную раўнавагу.

А. Адамовіч перасцерагаў пісьменнікаў ад залішняй рамантызацыі памяці вайны: «...Ненавідзячы вайну, пачынаеш нечакана празмерна любіць і песціць сваю памяць пра яе...І вось ужо ружовай хлуснёй патыхае ад твора...Гонар не павінен афарбоўваць суровы і гераічны вопыт у ружовыя, ідылічныя ноты і настальгічную хлусню» [12, с. 102-103]. «Лейтэнанцкая проза» канца 1950-х – 1960-х гадоў несла рэальную праўду пра вайну і была ў гэтым падобная да літаратуры «згубленага пакалення». «Адным малюнкам» падаецца вайна ў Э. Хэмінгуэя і ў «ваеннай» аповесці В. Быкава: «Альпійская балада», «Мёртвым не баліць», «Сотнікаў», «Дажыць да святання», «Воўчая зграя», «Пайсці і не вярнуцца» і інш. Стрыманасць у паказе ваенных акалічнасцей яднае творы абодвух аўтараў. Падобным з'яўляецца цікавасць пісьменнікаў да паказу псіхалогіі і раскрыцця характару героя ва ўмовах ваенных дзеянняў. Вынікам разумення вайны ў эстэтыцы літаратуры «згубленага пакалення» варта лічыць наступны тэзіс Э. Хэмінгуэя: «Вайна – гэта зло, але часам трэба змагацца. Толькі ўсё роўна вайна – зло, і ўсялякі, хто стане гэта адмаўляць, – ілжэц» [13, с. 57]. В. Быкаў ва ўсіх сваіх творах прытрымліваўся прынцыпу чалавечнасці, асабліва ў аповесцях «Трэцяя ракета», «Альпійская балада», «Мёртвым не баліць», «Праклятая вышыня», «Воўчая зграя», «Сотнікаў», «Абеліск». Яшчэ ў 1960-я гады аўтар разглядаў праблему чалавечага сумлення, якая была прыкрытытай у пісьменнікаў «згубленага пакалення». У аўтара сумленне чалавека на вайне з'яўляецца адносна свабодным ад залежнасці грамадства. Паказальным падаецца эпізод з немцамі ў аповесці «Трэцяя ракета», які ў разгар бою звальваецца ў акоп. Галоўны герой твора, Лазняк, праз прызму вобраза маці перажывае спектр самых разнастайных пачуццяў да гэтага чалавека. У выніку В. Быкаў даводзіць гуманістычную думку пра тое, што Лазняк стаў «вінцікам» сістэмы, якая забівала ў людзях чалавечнасць.

Этыка В. Быкава трансфармуецца і на будучыню. Чалавек, паводле перакананняў аўтара, павінен стварыць сябе сам, раскрываючыся пры дапамозе ўчынкаў. Герой аўтара – асоба нязломная, але трагічная. Як паказала далейшая творчасць пісьменніка, В. Быкаў з песімізмам глядзеў у будучыню. Такім чынам, лёс большасці герояў аўтара трагічны, «толькі мастацкі пафас В. Быкава пры гэтым застаўся ранейшым, нязменным ва ўсе часы, скіраваным да гуманізму» [4, с. 127]. Тэма асобы, якая пастаўлена ва ўмовы трагічнай адзіноты, адчувае разлад з акаляючым светам, з'яўлялася адной з вядучых у літаратуры XX стагоддзя. Пасля прыходу да ўлады фашысцкага рэжыму ў Германіі свет апынуўся перад пагрозай знішчэння. У літаратуры пачаў адлюстроўвацца вобраз чалавека, які перажываў распад асобы. Экзістэнцыялізм адлюстроўваў метамарфозы такой асобы. У цэнтры дадзенай філасофіі – чалавек, асуджаны на свабоду, які ў працэсе ўласнага жыцця адказвае на яго галоўнае пытанне. «Такім чынам, асоба выключнаецца з гістарычнай плыні і патанае ў татальнай экзістэнцыі» [4, с. 139].

Аб пэўных праявах элементаў экзістэнцыялізму ў творчасці пісьменніка загаварыла постсавецкая крытыка ў асобе І. Афанасьева, П. Васючэнікі. Сам В. Быкаў лічыў філасофію экзістэнцыялізму не зусім прымальнай для нашага грамадства, аднак высока цаніў творы А. Камю і Ж.-П. Сартра, узяўшы з іх своеасаблівую прыпавесцеваць. З успамінаў В. Быкава: «Асабліва ўразіў Сартр сваімі філасофскімі экспромтамі пра экзістэнцыялізм. Разумна ён гаварыў, Сартр, а я думаў, што ўсё ж праўда на баку ягонага земляка Камю, які зганіў СССР за канцлагеры, а Сартр за тое парваў з ім адносіны» [10, с. 242].

Своеасаблівымі прыпавесцямі варта лічыць «ваенныя» аповесці пачатку 1970-х гадоў «Сотнікаў», «Абеліск» і «Дажыць да світання». Праўда, пісьменнік катэгарычна адмаўляў пачатак прыпавесці ў гэтых аповесцях, канстатуе, што ў аснове твора павінен ляжаць жывы матэрыял. Па словах В. Локун: «Тым не менш, «Сотнікаў», «Абеліск», «Дажыць да світання» вызначаюцца выразнай канструктыўнай зададзенасцю, запраграмаванасцю на высокую ступень маральна-этычнага эксперыменту» [4, с. 148].

Так званыя «экзістэнцыяльныя» «ваенныя» аповесці пісьменніка адрозныя ад дадзенага філасофскага напрамку па ўнутраным і змястоўным напаўненні. В. Быкаў экзістэнцыяльны ў разглядзе трагедыі індывідуальнага чалавечага лёсу ва ўмовах ваенных дзеянняў, праблемы жыцця і смерці, свабоды і адказнасці за яе, сэнсу жыцця і прызначэння чалавека. Экзістэнцыяльны матыў тупіку і расчаравання выразна гучыць у аповесці «Дажыць да світання». Адыход ад канкрэтыкі абавязваў да праўды і жыццёвых рэаліяў, што няпроста было адлюстраваць у той час, беручы пад увагу ваенную тэматыку.

Аўтар ўспамінаў: «Аповесць «Сотнікаў» (у першым варыянце «Ліквідацыя») нарадзілася не так «з галавы», як з пачуццяў, што былі натхнёныя не вайной, а нашай сучаснасцю» [10, с. 310]. У «Сотнікаве» праблема свабоды выбару звужана да мінімуму. Жыццё з'яўляецца мерай усіх каштоўнасцей чалавека. Прычым, жыццё сапраўднае. Несапраўдным выступае існаванне ненатуральнае, звыродкавае, якое абраў Рыбак. Апазіцыя Сотнікаў – Рыбак падаецца класічнай па сваёй сутнасці: Авель і Каін, Хрыстос і Юда. З аднаго боку, асоба, якая робіць сябе сама, з другога – чалавек як асоба распадаецца, здраджвае сабе і, у выніку, знікае з твару гісторыі. «Змаганне Сотнікава трэба...разумець як змаганне вялікага духу, духу-абсалюту супраць бездухоўнасці. На фоне або як паралель духу звычайнаму – вобраз Рыбака. У той час як фізічныя магчымасці ўсё больш абмяжоўваюцца, герой застаецца свабодным і незалежным ў сваім унутраным выбары» [4, с. 180].

Сотнікаў бачыць свой працяг, сваё далейшае жыццё ў хлопчыку ў будзёнаўцы. Іваноўскі ахвяруе сваім жыццём у імя будучыні, спадзеючыся на змену жыцця да лепшага. В. Быкаў у аповесці «Абеліск» пісаў пра настаўніка з Мядзельшчыны – Міколу Пашковіча, які быў энтузіястам сваёй справы і захапляўся беларускай літаратурай. Настаўнік Мароз з прыгаданага твора вартасцю жыцця лічыць яго працяг, ахвяруючы сабой дзеля выхаванца. Пісьменнік канстатуе: «Мяне цікавілі... подзвігі духу» [10, с. 338].

Відавочна, В. Быкаў тварыў на мяжы рэальнага і экзістэнцыяльнага. Апошнія з'яўляюцца толькі адным эстэтычным момантам рэалістычна-псіхалагічнай і рэалістычна-аналітычнай прозы пісьменніка і гэта «паспрыяла яму ў выпрацоўцы сваёй адметнай мадыфікацыі жанру аповесці, чыста «быкаўскай», у якой традыцыйная рэалістычная эстэтыка складана сінтэзавалася з інтэлектуалізмам, разумовым пачаткам, мастацкім канструяваннем рэчаіснасці і асобы, канструяваннем іх узаемасувязей і ўзаемадачынненняў» [4, с. 220–221].

Галоўнай крыніцай вывучэння мастацкага мыслення пісьменніка, якая дае магчымасць раскрыць гісторыю станаўлення аўтарскай задумы і законы творчасці, з'яўляюцца самі творы і адметнасці літаратурнага працэсу, звязаныя ў тым ліку з сацыяльнымі фактарамі. Паказчыкам станаўлення творчасці варта лічыць і акалічнасці стварэння аповесцей В. Быкава.

М. Тычына канстатуе: «Даследчык творчасці Быкава...знаходзіцца ў даволі складаных умовах. Рукапісная спадчына пісьменніка невялікая» [8, с. 9]. Аўтар не любіў захоўваць вялікую колькасць чарнавікоў, бо адзінкай сапраўдай вартасці мастацкага твора ён лічыў само жыццё. Менавіта праўда факта з'яўлялася крытэрыем вымярэння для пісьменніцкай творчасці. Аднак, гэтая праўда стала непрымальнай для метаду сацрэалізму. Факт з асабістага жыцця, калі нямецкі танк ледзь не раздавіў В. Быкава, быў апісаны пісьменнікам у аповесці «Мёртвым не баліць». Дзеянні нкусаўцаў і смершаўцаў апісваліся пісьменнікам з тонкасцю і праўдзівасцю. В. Быкаў успамінае: «Колькі нашага брата-пісьменніка пагарэла менавіта на праўдзе. А на хлусні наадварот рабілі кар'еру» [10, с. 70]. У выніку «Мёртвым не баліць» разграмілі. У газеце «Правда» крытык У. Сеўрук канстатаваў няўдачу В. Быкава, абараняў гонар Савецкай Арміі, даваў устаноўкі наконт таго, як пісаць на тэму мінулай вайны. «Красная звезда» ў артыкуле Баранца і Лашкова выкінула свой галоўны абвінаваччы козыр – намер аўтара сутыкнуць два спрад-веку братнія народы, беларускі і ўкраінскі...Можа, даўжэй за іншыя трымаў паўзу «ЛіМ». Правінцыйныя газеты, якія не маглі аператыўна арганізаваць уласныя артыкулы супраць «ідэалагічнай дыверсіі» Быкава, перадрукоўвалі іх з цэнтральных...«Мёртвым не баліць» былі аб'яўлены творчай няўдачай аўтара» [10, с. 247–248]. Такім чынам, спатрэбілася больш за дваццаць гадоў, каб ўсё стала на свае месцы і аповесць назвалі адным з лепшых твораў пісьменніка. Дадзеную аповесць пасля надрукавалі ў Берліне на нямецкай мове.

Пісьменнікам ва ўмовах савецкага ладу вельмі часта даводзілася прыстасоўвацца пад абставіны. Нават сябры станавіліся ворагамі ў імкненні зрабіць кар'еру за кошт іншага. Вядомы факт, калі на з'ездзе пісьменнікаў А. Савіцкі выступіў з крытыкай творчасці В. Быкава. Аўтар напісаў яму запіску: «Далёка пойдзеш, Алесь». «Як у ваду глядзеў. Галоўная ісціна веку: сябра з'еў – сам таўсцейшым стаў» [10, с. 256].

Падобны лёс напаткаў і аповесць «Праклятая вышыня», бо пасля выхаду ў часопісе «Маладосць» твор разграміў нейкі крытык Агееў. Савецкая ідэалогія дыктавала аўтарам, як і пра што пісаць. Праўда, аповесць «Круглянскі мост» была добра сустрэта і на Беларусі, і ў Расіі. Сябра В. Быкава –

А. Твардоўскі – даводзіў думку пра тое, што трэба браць прыклад з заходняй літаратуры экзістэнцыялізму, у прыватнасці, з Камю: «Ягоны раман «Чума» – гэта ж Евангелле XX стагоддзя» [10, с. 281].

Цікавы лёс аповесці «Пайсці і не вярнуцца», якая вырасла з апавядання на спрадвечную тэму кахання. Менавіта ў гэты перыяд асабістае жыццё пісьменніка змянілася: ён ажаніўся з Ірынай Суворавай, якая стала другой жонкай аўтара. Матыў бездапаможнасці і разгубленасці перад лёсам праходзіць праз дадзены твор.

Аповесць «Знак бяды» пісалася паслядоўна. У гэты твор быў устаўлены сюжэтны кавалак, які аўтар параўноўваў з ядром у арэху. Вялікі адрэзак нацыянальнай гісторыі ўбірае ў сябе гэты твор: калектывізацыя і акупацыя як галоўныя наступствы чалавечай бяды. Усе ранейшыя аповесці, да «Знаку бяды» ўключна, мелі праблемы з друкаваннем. Многія часткі аповесцей скасоўваліся: пісьменніка прымушалі перапрацоўваць сцэны, спрэчныя з пункту гледжання ідэалогіі. У «Знаку бяды» таксама «вытрузілі надта канфліктную сцэну раскулачвання, яшчэ нешта. Цэнзары, канешне, выдатна адчувалі, дзе быў «знак бяды», і дужа імкнуліся, каб таго не сцяміў чытач» [10, с. 430].

Заклучэнне. В. Быкаў – пісьменнік, які кожным сваім творам абуджаў у свядомасці людзей думку пра неабходнасць радыкальных змен. Паняцце выбару, адоленне абсурднасці жыцця з'яўляюцца неад'емным сцвярджаннем творчай спадчыны пісьменніка. «Яму як мастаку слова ўласцівая высокая ступень мастацкай праўдзівасці, глыбіня пранікнення ў таямніцы народнай і чалавечай псіхалогіі, рэдкая рэчыўнасць вобразнага бачання свету, феноменальная своечасовасць водгуку на падзеі, прыпавесцевае шматзначнасць, дакладнасць прароцтваў» [14, с. 414–415].

Амаль ўсё жыццё В. Быкаў пісаў пра вайну. Гэтая неабходнасць – распавядаць людзям праўду – выяўляла духоўны патэнцыял, здольнасць быць свабодным ці рабіць іншы выбар. Па словах Я. Гарадніцкага: «Многія героі Васіля Быкава выбіраюць... шлях ігнаравання лабірынтаў» [8, с. 82]. Такім чынам, «ваенная» аповесць пісьменніка даводзіць думку пра свабоду асобы над абставінамі, імкненне зберагчы чалавечую годнасць у крызіснай жыццёвай сітуацыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Прутков, Н.И. Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы / Н.И. Прутков. – Л., 1974. – 304 с.
2. Лихачёв, Д. Чем «несамостоятельна» любая культура, тем она самостоятельнее / Д. Лихачёв // Вопросы литературы. – 1986. – № 12. – С. 149.
3. Быкаў, В. Праўдай адзінай / В. Быкаў. – Мінск, 1984. – 234 с.
4. Локун, В.І. Васіль Быкаў у кантэксце сусветнай літаратуры / В.І. Локун. – Мінск : Тэхнапрінт, 2005. – 228 с.
5. Корань, Л. Цукровы пеўнік / Л. Корань. – Мінск, 1997. – 189 с.
6. Тычина, М. Чужие игры / М. Тычина // Нёман. – 1995. – № 10–11. – С. 250.
7. Адамович, А. Толстовские традиции в литературе о войне / А. Адамович. – М., 1982. – 456 с.
8. Да 80-годдзя народнага пісьменніка Беларусі Васіля Быкава : зб. навук. артыкулаў / БДУ, кафедра беларускай літаратуры XX стагоддзя ; рэдкал.: Л.Дз. Сінькова [і інш.]. – Мінск, 2005. – 275.
9. Человек на войне [Электронный ресурс] // Украинская библиотека. – Режим доступа: <http://www.ukrlib.com.ua/sochinrus/printout.php?bookid=22&id=59>. – Дата доступа: 15.06.2016.
10. Быкаў, В. Доўгая дарога дадому / В. Быкаў. – Мінск : ГАБТ Кніга, 2003. – 544 с.
11. Быкаў, В. На крыжах: Выступленні, артыкулы, інтэрв'ю / В. Быкаў. – Мінск : Беларусь, 1992. – 452 с.
12. Адамович, А. А если практически... / А. Адамович // Вопросы литературы. – 1976. – № 5. – С. 102–103.
13. Злобин, Г.П. По ту сторону мечты. Страницы американской литературы XX века / Г.П. Злобин. – М., 1985. – 566 с.
14. Баршчэўскі, Л. Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён: папулярныя нарысы / Л. Баршчэўскі, П. Васючэнка, М. Тычина ; пад рэд. Л. Баршчэўскага. – Мінск : Радыёла-плюс, 2006. – 596 с.

Пастуныў 15.06.2016

THE PECULIARITIES OF THE FORMATION OF VASIL BYKOV'S «WAR» STORY

T. BAGARADAVA

The theme of Great Patriotic War occupies a leading place in V. Bykov's creative work and is implemented in the genre of the so called «war» story.

Honour, conscience, faithfulness to one's duty are the problems that come into the author's view. One of the main author's themes is the theme of heroism. The writer is not so much interested in its external manifestations, as in the ways people come to the idea of self-sacrifice. The distinctive peculiarity of the «war» story is the fact that a man, who happens to be in the centre of attention, finds himself in an extreme situation, where he has to make his choice. With the help of his works V. Bykov has introduced common to all mankind moral problems into the national literature, enhancing their depth and acuteness. The writer supports the humanistic idea that the formation of the democratic society will bring an end to the numerous tragedies in the people's history.

Keywords: «war» story, aesthetic context, «trench» truth, «lieutenant's prose», «remarkism», «lost generation», parable polysemy.

УДК 82.091

**ДАКУМЕНТАЛЬНАЯ УТОПИЯ: АКЦИОМАРАН АБО «ЦЁМНАЕ СВЯТЛО».
НАТАТКІ ПРА ТВОРЧАСЦЬ СВЯТЛАНЫ АЛЕКСІЕВІЧ
У КАНТЭКСЦЕ ЛІТАРАТУРНА-МАСТАЦКАГА ПРАЦЭСУ**

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

Аналізуюцца дакументальна-мастацкія творы Святланы Алексіевіч цыклу «Галасы ўтопіі» ў кантэксце беларускага літаратурнага і агульна-культурнага працэсаў. Вызначаюцца вытокі і асаблівасці стылістычных характарыстык кніг пісьменніцы. Сцвярджаецца думка аб спалучэнні жанраў антыўтопіі і ўтопіі ў творчасці С. Алексіевіч і агульнай тэндэнцыі да філасофска-трансцэндэнтальнага тлумачэння гісторыі савецкага чалавека.

Ключавыя словы: *утопія, антыўтопія, аксюмарон, дакументальна-мастацкая проза, кантэкст.*

Уводзіны. Сучасныя літаратуразнаўцы даўно гавораць аб тэндэнцыі мастацкай літаратуры да дакументальнасці, або да прэзэнтацыі «жыцця як яно ёсць». Размова ідзе не аб рэалізме як метадзе літаратурнага аповеду. Справа – ў разбурэнні мастацкасці літаратуры, імітацыі пісьменнікамі журналісцкага, навуковага пісьмовага выказвання або наратыву сузіральніка падзей. Такая тэндэнцыя нарадзіла ў сучаснай літаратуры мноства фармальных, жанравых, варыянтаў аповеду – ад «новага рамана» да літаратуры «нон-фікшн» (нявыдуманай). Безумоўна, падобнае развіццё літаратурнага працэсу звязана з агульным крызісам гуманітарнай думкі канца ХХ ст., у выніку чаго адбываюцца пошукі сінтэзу мастацтва і навукі, мастацтва і філасофіі, пошукі новых сувязяў мастацтва з жыццём.

Прыкладам сучаснага дакументальна-мастацкага выказвання аб рэальнасці з'яўляецца і творчасць беларускай пісьменніцы Святланы Алексіевіч, якая пачынала сваю літаратурную дзейнасць як журналістка, аўтар нарысаў, рэпартажаў, кінасцэнарыяў да дакументальных стужак. А потым звярнулася да дакументальна-мастацкай літаратуры, вынікам чаго стала стварэнне цыклу «Галасы ўтопіі», які складаецца з пяці кніг: «У вайны не жаночы твар», «Апошнія сведкі», «Цынкавыя хлопчыкі», «Чарнобыльская малітва» і «Час секанд хэнд». Літаратурная творчасць С. Алексіевіч выклікала шырокую цікаvasць чытачоў свету, яе творы перакладзены на дзесяткі моваў. А ў 2015 г. яна ўзнагароджана Нобелеўскай прэміяй па літаратуры з фармуліроўкай – «за яе шматгалосную творчасць – помнік пакутам і мужнасці ў наш час».

Сярод сваіх папярэднікаў у літаратуры С. Алексіевіч называе Соф'ю Фядорчанка, рускую і савецкую пісьменніцу першай паловы ХХ ст., дакументальныя запісы якой аб салдатах Першай сусветнай вайны, аб часе «кераншчыны» і аб грамадзянскай вайне друкаваліся ў 1917–1927 гг. і ўяўлялі сабой, па меркаванні самой пісьменніцы, стэнаграфічныя запісы вусных апавяданняў народу. Гэтыя запісы і атрымалі агульную назву «Народ і вайна». Такім чынам, з твора рускай пісьменніцы пачынаецца традыцыя дакументальных кніг пра вайну, дзе апавяданні ўдзельнікаў падзей запісаны жанчынай-літаратарам.

С. Алексіевіч прызнаецца і ў ментальных славянскіх падмурках сваёй творчасці: «Что касается того, почему я выбрала именно этот жанр, – это просто мой жанр. Я мир воспринимаю через голоса. ... Я жила в славянской деревне, где все выговаривается, где вся беда (а мы люди беды и страданий) выносятся на улицу... Это выше тебя, этот жанр не только тебе принадлежит» [1, с. 14].

Творы Алексіевіч напісаны на рускай мове, але яе літаратурнае станаўленне адбывалася пад уплывам беларускамоўнай літаратуры. Сама аўтар не аднойчы падкрэслівала ўдзяенне на яе твораў беларускіх пісьменнікаў Аляся Адамовіча і Васіля Быкава. Менавіта А. Адамовічу, як аднаму з аўтараў такіх «народных кніг», створаных з запісаў – апавяданняў сведкаў падзей, як «Я з вогнянай вёскі» (А. Адамовіча, Я. Брыля і У. Калесніка) і «Блакадная кніга» (А. Адамовіча, Д. Граніна), пісьменніца абавязана, па яе словах, самім метадам літаратурнай працы, што быў вызначаны пісьменнікам-літаратуразнаўцам, як «адкрыты» метада здабываць праўду жыцця. А творчасць В. Быкава натхняла яе, як і мноства пісьменнікаў наступных пакаленняў, ідэяй маральнага выбару ў сітуацыі памежжа жыцця/смерці, праблематыкай экзістэнцыйнага выбару сучаснага чалавека.

Даследніцкай мэтай наступнага артыкула з'яўляецца прагляд тэматычна-жанравых асаблівасцяў твораў С. Алексіевіч, асэнсаванне пераемнасці яе пісьменніцкіх метадаў аналізу рэчаіснасці з беларускім літаратурным працэсам, або – разгляд творчасці сусветна вядомай пісьменніцы ў кантэксце гісторыі культуры.

Асноўная частка. Беларуская літаратура, як і іншая нацыянальная літаратура, пачынаецца з рамантычных спробаў засваення прафесійнымі літаратарамі фальклорнага, вуснага, выказвання пра рэальнасць, але разам з тым, сацыяльны вопыт канца XIX – пачатку XX ст.ст., з яго тэндэнцыямі да навуковага даследавання законаў жыцця і рэвалюцыйных пераўтварэнняў, актуалізаваў рэалістычна-публіцыстычны метада літаратурнага аповеду. Беларуская літаратура пачынаецца і з дакументальных, аўтабіяграфічных твораў. М. Лазарук адзначае «побытавую» (не мастацкую) стылістыку твораў Францішка Багушэвіча, а А. Адамовіч ухваляе творчасць «стыхійнага дакументаліста» Максіма Гарэцкага, які сваёй «хранікальнай эпапей» («Камароўская хроніка»), «літаратурай факта» (ад «Сібірскіх абразкоў» і «Віленскіх камунараў») стварае «дакументальны вобраз» пачатку стагоддзя. Пры гэтым А. Адамовіч сцвярджае, што: «дакументальнасць у стылі, манеры, у жанры – гэта не толькі прамежкая ступень да больш закончанага формы (хоць так і бывае), а раўнапраўная і таксама закончаная форма» [2, с. 163].

Даследчыкі гістарычнага шляху айчыннай літаратуры заўважылі суіснаванне дзвюх стылістычных напрамкаў творчасці (мастацка-паэтычнай, рамантычнай, і дакументальна-мастацкай, рэалістычнай), больш таго яны падкрэслівалі блізкасць гэтых тэндэнцый мастацкага мыслення: «...ў беларускай літаратуры XIX і пачатку XX стагоддзя граніцы паміж гэтымі двума асноўнымі тэндэнцыямі, лініямі развіцця – рэалістычнай і рамантычнай – даволі невыразныя» [3, с. 85]. Пры гэтым тэндэнцыя да дакументальнага, хранікальнага, аўтабіяграфічнага і публіцыстычнага аповеду і надалей заставалася важкім прынцыпам айчыннага пісьменства. Літаратуразнаўцы звязваюць яе з «драматычным сутыкненнем гранд'ёзных падзей XX стагоддзя», з «небывала паскораным бегам часу» [4, с. 93], ва ўмовах якога сталела нацыянальная літаратура.

Імкненне адлюстраваць рэальнасць у дакументальных формах суправаджала развіццё нацыянальнай літаратуры і ў савецкі час. А. Яскевіч, назіраючы хаду беларускай літаратуры, адзначае звароты будучых класікаў да форм дакументальна-мастацкай творчасці: «Немагчымасць паказаць трагедыю сяла ў час галавакружнай калектывізацыі змусіла М. Зарэцкага выказаць жыццёвую праўду мовай нарысаў «Падарожжа на новую зямлю» (1929) і «Лісты ад знаёмага» (1931). ... Мастацкая дакументалістыка становіцца значным спектрам творчасці і ў Якуба Коласа. Для трылогіі «На ростанях», кнігі свайго першага ўваходжання ў жыццё, пісьменнік выбірае форму мастацкага «дневніка». У сваю чаргу, мастацкі дзённік Мележа-франтавіка раскажаў болей аб драме адступлення і салдацкай мужнасці 41 года, чым пазнейшае яго мастацкае палатно «Мінскі напрамак» [4, с. 93]. Падагульняючы вынікі літаратурнага працэсу пасляваеннага дзесяцігоддзя (1945–1955), літаратуразнаўца вымушаны нават дадаць да традыцыйнага падзелу літаратурнай творчасці на прозу, паэзію, драму дзве старонкі тэксту без падназвы пра «мастацка-дакументальныя разнавіднасці літаратуры» [4, с. 93]. Вылучаючы нарыс В. Таўлая «Марына Гурына», тагачасны аўтабіяграфічны творы Я. Брыля («Ты мой найлепшы друг» і інш.), мемуары Б. Мікуліча «Аповесць для сябе», А. Яскевіч заўважае: «Яшчэ чакае свайго тэрэтычнага даследавання гэтая літаратура непасрэднага аўтабіяграфічнага маналогі і плыні свядомасці, дзе аўтар можа быць адначасова і рэалістам, і рамантыкам, і сентыментальна багавец перад жыццёвай марай, бо гэта ж непасрэдна выказаны рухомыя спектры душы і станы чалавечага экзістэнцыянавання» [4, с. 94].

Натхненне дакументальна-мастацкага аповеду мэтам адлюстравання поліфанічнасці чалавечага існавання ў часы выпрабаванняў гуманістычных каштоўнасцяў, імкненнем адлюстравання экзістэнцыйнага стану, нарадзіла ў 1970-ыя гг. і такое «адкрыццё ў савецкай літаратуры» [5, с. 515], як кніга Алеся Адамовіча, Янкі Брыля і Уладзіміра Калесніка «Я з вогеннай вёскі», «першую спробу дакументальнай эпапеі народнай памяці, якая не толькі дапаўняла – праз 30 гадоў – уяўленні аб мінулай вайне, але ў нечым супрацьстаяла яе афіцыйнай трактоўцы» [5, с. 516]. Кніга набыла такія жанравыя вызначэнні, як «мастацкі дакумент», «кніга-араторыя», «сімфонія», «хор» з-за поліфанічнасці прадстаўлення адной тэмы – гісторыі спаленых беларускіх вёсак. Для творчасці яе аўтараў дакументальна-мастацкі метада літаратурнага засваення вопыту рэальнасці становіцца ўжо не мастацкім эксперымантам, а галоўным метадам далейшай творчасці. Даследчыца творчасці Янкі Брыля, у спадчыне якога найбольш значнае месца займае аўтабіяграфічная і мастацка-дакументальная проза з яе мемуарамі, белетрызаванымі біяграфіямі, дзённікамі, запісамі, лірычнымі мініяцюрамі, В. Нікіфарова заўважае: «Я. Брыль яшчэ раз упэўніўся, што, давяраючы заўсёды найбольш народнаму меркаванню і слову, індывідуальнай памяці канкрэтнага чалавека, ён рабіў правільна. Зразумеў ён і тое, што гэтыя крыніцы гістарычных сведчанняў далёка не вычарпаныя і патрабуюць распрацоўкі» [5, с. 516].

Пашырэнне літаратурнай прасторы дакументальна-мастацкімі творамі ў 1980-ыя гг., «узмацненне публіцыстычнай дакументальнасці» вызначалася літаратуразнаўцамі як тэндэнцыя «да глыбінь народнай памяці». Пры гэтым ўжо пазначалася праблема пакултвага ўспрымання такой натуралістычнай літаратуры, ці «праблема мастацкасці такой літаратуры» [6, с. 20]. Першыя кнігі Святланы Алексіевіч увайшлі менавіта ў гэтую плынь беларускай літаратуры. Яны набылі вызначэнне «кніг народнай памяці» і выклікалі крытыку за акцэнтаванне балявых кропак-тэм жыцця. Заўважым, што пачатак творчасці

Алексіевіч супаў на гады ўзмацнення тэндэнцыі да пошукаў сацыяльнай праўды і звязанага з імі культу чалавечай годнасці, што падрыхтоўвала настроі перабудовы, сацыяльнай і экзістэнцыяльнай.

Невыпадкава таму першыя кнігі пісьменніцы атрымалі і «шматгалосую» крытыку – ад прызнання да выкліку ў суд. Апошняя звязана з трэцяй кнігай цыклу «Цынкавыя хлопчыкі», асноўным зместам якой сталі ўспаміны ўдзельнікаў афганскай вайны і іх родных. Атрымалася сутыкненне трох рэальнасцяў памяці: ваеннай, савецкай і мастацкай. Калі першая стваралася вобразамі смерці і пакутаў на вайне, другая – прыкметамі жыцця апошніх гадоў савецкай улады, то трэцяя – матэрыяламі запісных кніжак, выбаркай, кампазіцыяй, назвамі раздзела. Мастацкая ідэя кнігі ўрэшце набыла алузію на біблейскую апакаліптычную ідэю стварэння свету і яго самаразбурэння, смерці, ці надыходу Суднага дня. Назвы раздзелаў кнігі агучваюць гэтую ідэю: «Дзень першы», «Дзень другі», «Дзень трэці», «Post mortem», «Суд над «Цынкавымі хлопчыкамі». Усе тры рэальнасці перапляліся ў адзіны «хор» ці «дыялог» успамінаў. Пісьменніца ўключае ў наступныя рэдакцыі і крытычныя артыкулы на першае выданне, і лісты-скаргі, і асабістыя прамовы ў абарону кнігі. Такім чынам, сёння ў XXI стагоддзі кніга «Цынкавыя хлопчыкі» адлюстроўвае той драматычны час перабудовы і, можа, пачынае тэму грамадзяніна, выхаванага савецкай ідэалогіяй, тэму «чырвонага чалавека» ці прадстаўніка «часу секанд хэнд». У адным са сваіх апошніх інтэрв'ю Алексіевіч тэматычна аб'ядноўвае пяць кніг менавіта гэтай тэмай як савецкай ідэалагічнай утопіяй: «35 лет я писала эти пять книг... Можно сказать, что это одна книга, одна душа. Эта книга больше всего о том, как мы жили, и как эта жизнь кончилась, и как мы оказались в растерянности» [7, с. 6]. Сама аўтар называе гэтую ідэалогію «вялікай утопіяй». Але мастацкая ідэя кнігі пра афганскую вайну пазначана апакаліпсісам, у якім апынуліся людзі напрыканцы існавання савецкай улады, ці антыўтопіяй.

Праўда ў 1980-ыя гады першыя кнігі С.Алексіевіч яшчэ не атрымалі жанравага вызначэння «утопіі». Творы пісьменніцы, можна так сказаць, нараджаліся і сталелі: дапаўняліся дзённікавымі запісамі, урыўкамі з інтэрв'ю, эпіграфамі, цытатамі і г.д. Так, кніга «У вайны не жаночы твар», паўторна выдадзеная ў 2007г., адзначана некалькімі перыядамі стварэння, 1978–1985; 2002–2004гг.. Будучым даследчыкам творчасці пісьменніцы яшчэ трэба будзе прагледзець шлях стварэння, нараджэння вобразаў «Галасоў утопіі», ці крокі асэнсавання самой аўтарам зафіксаванай рэальнасці ад першых прыступкаў – як дакументальнага пашырэння ведаў пра трагічны падзеі да далейшага развіцця літаратурнага вобраза – як сацыяльна-аналітычнага і філасофска-мастацкага. І падмуркам, на якім пісьменніца «будавала» вобразнасць сваіх твораў, стала руская рэлігійная філасофія і літаратура. Сама Алексіевіч пра гэта гаворыць: «Нейкія рэчы, якія я рабіла, напрыклад Чарнобыль ці нават вайна, я магчыма, і не змагла б зрабіць без усясьветнага досведу філязофскай думкі пра вайну, без касмаганічнага досведу расейскай культуры і філязофіі я не змагла б пісаць пра Чарнобыль, наўрад ці я б змагла» [8, с. 15].

Сапраўды, кніга «Чарнобыльская малітва» ўтрымлівае алузіі на творы рускіх пісьменнікаў. І галоўнымі з іх, на наш погляд, з'яўляюцца звароты да тэм «маленькага чалавека» і «рускага космасу». Успаміны пра аварыю у прадмове да кнігі названы маналагамі «маленькіх людзей», а ў кампазіцыйнай рамцы кнігі размешчаны два апавяданні жонак ліквідатараў аварыі на Чарнобыльскай атамнай станцыі пра апошнія дні жыцця сваіх мужоў, два апавяданні пра любоў і смерць, пазначаныя адзінаю назваю «Самотны голас чалавека» («Одинокий голос человека»).

Назва раздзелаў адсылае чытача да кінастужкі рэжысёра Аляксандра Сакурава і Юрыя Арабава па творах пісьменніка Андрэя Платонава, дзе тэма самотнага голасу – гэта тэма разбурэння чалавечага існавання пасля вайны, рэвалюцыі, голаду. Але, як пісала крытыка: «Дело ведь вовсе не в том, что человек беззащитен, брошен во враждебный мир, презираем властью, государством и подвержен ужасу небытия. Таков удел каждого смертного, в какую бы эпоху он ни жил. Речь идет именно об экспансии смерти в сферу сущего, о том, как далеко продвинулась смерть» [9, с. 17].

Платонаў падмае тэму канкрэтнай гісторыі да біблейскага вобраза Апакаліпсісу. Да вызначанай Дастаеўскім у апавяданні «Бабок» тэмы пазажыццёвага існавання як вобраза існавання не цялеснага, як ужо немагчымага, а толькі гукавога на апошніх хвілінах богапакінутасці, калі раптам адкрываецца мудрасць космасу і мізэрнасць чалавека. Пасля сацыяльных катастроф чалавек зноў, як і ў першыя дні выгнання з раю, – самотны. Не ён гаворыць з сусветам, а сусвет адкрываецца перад ім у ў сваёй праўдзе. Амаль усе героі Алексіевіч гавораць аб тым, што ім адкрылася ў пазнанні свету. І ты, як чытач, разумеш, што існаванне чалавека можа трымацца толькі непаруўнай сувяззю з космасам, любоўю, як падмуркам новазапаветнай маралі. Аб сугучнасці думцы рускага пісьменніка гаворыць і абраная Алексіевіч назва і жанравае вызначэнне кнігі – «Чарнобыльская малітва. Хроніка будучага». Хроніка будучага як антыўтопія, ці не жыцця, а растварэння ў космасе.

Эпіграфам да кнігі «У вайны не жаночы твар» выбраны радкі з «Вершаў аб невядомым салдаце» В. Мандэльштама 1937г., у якім паэт вобразна зафіксаваў трагічны вопыт сусветнай чалавечай гісторыі і свайго асабістага лёсу, як сведкі першай сусветнай вайны і сталінскіх рэпрэсій: «Миллионы убитых задушево / Протоптали тропу в темноте...» [10, с. 6]. Прадстаўляючы словамі Мандэльштама твор аб Вялікай

Айчыннай вайне, Алексіевіч, такім чынам, заяўляе аб тоеснасці свайго меркавання з гуманістычнай думкаю паэта. Кніга «У вайны не жаночы твар» пераўтвараецца з кнігі даследавання мінулага вопыту ў мемарыяльную кнігу, кнігу – даніну памерлым, скалечаным, вядомым і невядомым абаронцам чалавечай годнасці. Нездарма пісьменніца абірае назваю да свайго папярэдняга дзённікавага запісу да кнігі выраз «Человек больше чем война» [10, с. 6].

Сусветны, ці філасофскі кантэкст тэматыкі сваіх кніг аўтар прагаворвае ў сваіх інтэрв'ю: «Мы жывём у вялікім, пахіленым свеце, які трашчыць па ўсіх швах. Чалавек ідзе па шляху самазьяншчэння, і стаіць лямант» [8, с. 18]. Але гэта – тэма антыўтопіі, канца свету, а не яго шчаслівага пераўтварэння. І аб гэтым яе першыя кнігі аб вайне.

Менавіта тэму разбурэння чалавечай гуманнасці, а не натуралістычную праграму дакументальнага твора С. Аляксеевіч, заўважыў яшчэ ў 1970-ыя гг. кінарэжысёр Віктар Дашук, які стварыў паводле кнігі Алексіевіч кінацыкл «У вайны не жаночы твар». Кінадакументалісты не проста ілюстравалі апавяданні гераінь кнігі Аляксеевіч ваеннай кінахронікай, але падабралі спецыфічныя кадры ваеннага побыту, хвілінаў адпачынку, партрэты маладых удзельніц вайны. Прычым выкарыстоўвалі запаволены паказ дакументальнай хронікі, быццам расцягвалі хранікальныя ўспаміны, музычна суправаджаючы іх лірычнымі мелодыямі таго часу, музыкай «песень аб самым галоўным» – аб каханні. Прыём такога сумяшчэння кінахронікі і інтэрв'ю кінакрытыка вызначыла як кінематаграфічны вобраз хронікі-памяці, у якой ваенныя кінакадры становяцца «знакам ірэальнай рэальнасці», а самі інтэрв'ю ці маналогі гераінь выглядаюць як «дакладна рэальныя» [11, с. 27].

Да такіх кіна-ілюстрацый споведзяў гераінь твора натхнілі адпаведныя назвы ці абарванья ўспаміны-словы, знойдзеныя аўтарам і дадзеныя кожнаму апавяданню, главе кнігі і фільму цыкла: «Гэта была не я...», «Страляць жадала...» і інш. Амаль кожная з іх заканчвалася шматкроп'ем, неза-вершанасцю думкі. Перажытае не давала спакою, удзельніцы вайны ўсё яшчэ асэнсоўвалі яго. Пісь-менніцы ўдалося, фармальнымі прыёмамі рамкі, зафіксаваць некалькі пластоў рэальнасці – канкрэтнай, псіхалагічнай і іррэальнай ці мастацкай. Кінацыкл атрымаў галоўную ўзнагароду фестывалю ў нямецкім Лейпцыгу «Серабранага голуба» менавіта як узор спавядальнага кінематографа, дзе жанчыны праз камеру давяраюць самае патаемнае рэжысёру, не проста ўгадваюць мінулае, а аналізуюць свае паводзіны, словы, разважаюць услых. Як бачым, псіхалагізм тэмы перамог натуральнасць і разбурыў межы канкрэтнага дакументу гісторыі, паказаў гарызонт сусветнага гуманістычнага бачання чалавечага вопыту.

Дадамо, што і ў кнізе, і ў кінацыкле чырвоная нітка (у назве і падназвах, ва ўспамінах і развагах) праходзіла жаночая тэма, гендэрна вызначаная праз тэму прыгажосці, кахання, параўнання магчымасцяў і дзеянняў жанчыны на вайне з мужынскімі і г.д. Сама аўтар ва ўступным да кнігі «У вайны не жаночы твар» асабістым дзённіку напіша: «Деревня моего детства после войны была женская. Бабы. Мужских голосов не помню. Так у меня это и осталось: о войне рассказывают бабы. Плачут. Поют, как плачут» [10, с. 7]. І яшчэ там жа: «Женские рассказы другие и о другом. У «женской» войны свои краски, свои запахи, свое освещение и свое пространство чувств» [10, с. 9]. Пазней у інтэрв'ю яна падкрэсліць: «Я училась воспринимать жизнь с женского голоса. Не случайно моя первая книга – это книга о женщинах на войне» [1, с. 14]. Такі ракурс успамінаў пра вайну быў новым, невядомым раней. Кніга Алексіевіч уставала ў шэраг літаратуры аб «невядомай вайне» з яе паваротам да тэмы «звычайнасці фашызму», ці псіхалогіі чалавека вайны.

Другая кніга цыкла «Галасы Ўтопіі» «Апошнія сведкі. Сола для дзіцячага голасу» (1981) таксама была сугучна тэме «невядомай вайны» і суадносілася з творами пісьменнікаў-дзяцей вайны, якія ўзнялі тэму «жасяных барабанаў» (Грасс), ці эстэтычнага, пачуццёвага, засваення вопыту сустрэч з ваеннай рэальнасцю. С. Алексіевіч далучалася да нацыянальнай літаратурнай традыцыі, твораў пісьменнікаў-дзяцей вайны – Міхася Стральцова, Віктара Казько і інш. У 1978 г. адкрыццём стала першая беларускамоўная аповесць Віктара Казько «Суд у Слабадзе», дзе «ў форме «падвойнага бачання» падаюцца рэтраспектыўныя вобразы вайны, якія набываюць рысы адчужанасці, ірацыянальнасці» [12, с. 733]. Літаратуразнаўцы адзначалі ўскладненую жанравую, сюжэтную, стылістычную структуру твора, якая спалучала і «плынь свядомасці», і натуралістычнае апісанне жахаў, і інтэлектуальныя філасофскія абагульненні, і біблейскія рэмінісцэнцыі – суд, прароцтвы, пазбаўленне ад віны. Апошнія характэрна і для кнігі С. Алексіевіч «Апошнія сведкі», напісанай праз некалькі год. Біблейскія рэмінісцэнцыі пачынаюцца з назвы кнігі, дапаўняюцца апавяданнямі аб малітвах пра вяртанне душы да чалавека на вайне («Бабуля малілася... Яна прасіла, каб мая душа вярнулася...»), аб бачанні анёла ўсю вайну маленькай сведкай трагічных падзей («Яна адчыніла акно... І аддала паперкі ветру...») і інш., завяршаюцца ці аб'ядноўваюцца («Паслямоўе замест прадмовы») вядомым пытаннем Ф. Дастаеўскага аб «слязінцы дзіцяці». Трансцэндэнтальны пласт вобразнасці дакументальнай кнігі Алексіевіч зноў прымушае гаварыць аб суіснаванні разам з рэальнасцю іррэальнасці, аб спалучэнні неспалучальнага, аб тым, што адлюстроўвае такі мастацкі троп як аксмаран, самае трапнае выказванне якога гучыць у спалучэнні «цёмнае святло», або Бог.

Завяршальны твор цыклу «Галасы Ўтопіі» «Час секанд хэнд» нарадзіўся ў часы перабудовы (першая частка кнігі акрэслена перыядам – 1991–2001) [13, с. 19]. Яе аўтары-галасы – людзі розных пакаленняў, але адной краіны – Савецкага Саюза. Кніга аб перажытым у савецкі час і часы перабудовы. Знакамі часу з’яўляюцца і пазначаныя пісьменніцай гістарычнымі манкамі-знакамі назвы частак твора – «З вулічнага шуму і размоў на кухні» («Из уличного шума и разговоров на кухне»).

Менавіта савецкая ідэалогія, асноўная тэма кнігі «Час секанд хэнд», натхніла аўтара на назву цыклу «Галасы Ўтопіі». У прадмове да твора С.Алексіевіч прама гаворыць аб гэтым – аб развітанні з савецкім часам і савецкім чалавекам, светапогляд якога адлюстроўвае ўтапічныя камуністычныя погляды. Але час – паняцце суб’ектыўнае, і існуе толькі ў межах апрабавання ці ў выглядзе «second hand». Кніга атрымалася аб перажыванні траўмы знікнення ідэалаў, краху веры. Твор – сведчанне драмы і трагедыі лёсаў перабудовы, звязаных з лакальнымі войнамі, пераменаў месца жыхарства, стратай сацыяльных падмуркаў, чалавечых сувязяў і г.д. Але тэматыка зноў выйшла за аб’яўленае жанравае вызначэнне. Таму што яшчэ ёсць вонкавы мастацкі вобраз кнігі – у назвах, эпіграфіках, кампазіцыі, рамцы. Звароты ў эпіграфіках да філасофскіх выказванняў аб суднесенасці, дакладней – аб узаемасувязі, добра і зла, катаў і ахвяраў; узгаданне тэмы «канца свету» ў назвах раздзелаў – «Суцяшэнне Апакаліпсісам» («Утешение Апокалипсисом») і «Чароўнасць пустаты» («Обаяние пустоты») – вядуць чытача да думак аб хаосе, трагічнасці жыцця, аб немагчымасці спраўджання ідэалаў – да антыўтопіі.

Заклучэнне. Постсавецкія часы развіцця беларускай культуры звязаны з пошукамі новых сацыяльных і гуманістычных ідэалаў, у тым ліку, і ў рэлігійнасці. Дакументальна-мастацкая літаратура сучаснасці ўсё больш скіроўваецца да філасофска-справядальнага ці псіхалагічна-аналітычнага жанру. Літаратуразнаўцы заўважаюць, што літаратура «нон-фікшн» (або нявыдуманная літаратура) сёння «ўяўляе сабой трансфармаванае мадэрнізаванае эсэ» [14, с. 322]. Маштабы дакументальна-мастацкай прозы пашыраюцца, дапаўняюцца ўсё новымі жанравымі формамі, традыцыйнымі і эксперыментальнымі, публіцыстычнымі і аўтарска-крэатыўнымі: запісамі і зацемкамі, дзённікамі і імпрэсіямі, мініяцюрамі і эга-эсэ і г.д. Аднак крытыка падкрэслівае пры гэтым, што «кардынальнае адрозненне беларускай «нявыдуманнай прозы» ад еўрапейскіх аналагаў заключаецца ў змене стратэгіі апаведу: унутраны свет у большасці выпадкаў для нацыянальных мастакоў слова з’яўляецца асноўным аб’ектам адлюстравання» [14, с. 322]. Нацыянальная сучасная літаратура схіляецца да аўтабіяграфічнага апаведу ва ўсіх яго жанравых формах. Напэўна, самае галоўнае адрозненне прозы С.Алексіевіч ад асноўнага масіва беларускай літаратуры заключаецца ў тым, што яна даследуе ўнутраны свет людзей, што жывуць побач. Яе творы прэтэндуюць на аб’ектыўнасць з улікам асаблівасцяў ўспрыняцця часу яе суб’ектамі, людзьмі некалькіх пакаленняў, рознымі сацыяльнымі і псіхалагічнымі тыпамі. Але ў галоўным, стылістычным, накірунку проза Святланы Алексіевіч не адыходзіць ад агульнай тэндэнцыі культуры часоў постмадэрна – ад апаведу аб чалавеку ў гадзіны экзістэнцыйнай трагедыі, калі асноўнай прыкметай яго мыслення становіцца сумяшчэнне процілегласцей, ці аксюмаран. І тады ён шукае паратунку ў тым, што магло б аб’яднаць рознае – у трансэндэнцыі, або – ў «цёмным святле».

ЛІТАРАТУРА

1. Алексіевіч, С.А. «Мы – общество жертв» / Интервью с С. Алексіевіч // Снплюс. Свободные новости плюс. – 2013. – 2 июля. – С. 14.
2. Адамовіч, А.М. «Браму скарбаў сваіх адчыняю...» / А.М.Адамовіч. – Мінск : Выд.БГУ імя У.Леніна, 1980. – 224 с. – (Врата сокровищницы своей открываю...) (на белорусском языке).
3. Лазарук, М.А. Часу непадуладнае: Літаратурна-крытычныя і публіцыстычныя артыкулы / М.А.Лазарук. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1981. – 239 с.
4. Яскевіч, А.С. Паэзія. Проза. Драматургія / А.С.Яскевіч // Гісторыя беларускай літаратуры XX ст. : у 4 т. / Нац. Акад. навук Беларусі. Ін-т імя Я. Купалы. – 2-е выд. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – Т. 3. – С. 42–94.
5. Нікіфарова, В.Б. Янка Брыль / В.Б.Нікіфарова // Гісторыя беларускай літаратуры XX ст. : у 4 т. / Нац. Акад. навук Беларусі. Ін-т імя Я. Купалы. – 2-е выд. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – Т. 3. – С. 479–520.
6. Коваленко, В.А. Общность судеб и сердец. Белорусская проза о Великой Отечественной войне в контексте русской и других литератур / В.А. Коваленко. – Минск : Наука и техника, 1985. – 351 с.
7. Алексеевич, С. «Мы живем в промежуточное время. Но европейское будущее все равно будет» / Интервью с С.А. Алексіевіч // «Комсомольская правда» в Белоруссии. – 2014. – 11 февр. – С. 6.
8. На пытанні «Arche» адказваюць вядомыя расейскамоўныя інтэлектуалы Беларусі / С. Алексіевіч, А. Фядута, С. Панькоўскі, Ю. Дракахруст, А. Сасноў і інш. // Arche. – 2004. – № 5. – С. 7–27.
9. Секацкі, А.А. Сокуров «Одинокий голос человека» (1978–1987) / А.Секацкі // Сокуров. Части речи. – СПб. : Сеанс, 2006. – С. 14–23.
10. Алексіевіч, С. У войны не женское лицо / С.А. Алексіевіч. – М. : Время, 2007. – 416 с. – (Голоса утопии).
11. Ямпольскі, М. Лицом к объективу / М.Б. Ямпольскі // Искусство кино. – 1984. – № 7. – С. 27.

12. Васючэнка, П. Віктар Казько / П.В. Васючэнка // Гісторыя беларускай літаратуры XX ст. : у 4 т. / Нац. Акад. навук Беларусі. Ін-т імя Я. Купалы. – 2-е выд. – Мінск : Беларуская навука, – 2003. – Т. 4., Кн. 2. – С. 729–749.
13. Алексіевіч, С.А. Время секунд хэнд / С.А. Алексіевіч. – М. : Время, 2013. – 512 с.
14. Гоўзіч, І.М. Трансфармацыя жанравага канона эсэ ў сучаснай беларускай прозе (на прыкладзе літаратуры “нон-фікшн”) / І.М. Гоўзіч // Беларуская літаратура ў культурнай прасторы сучаснага грамадства : матэрыялы міжнар. навук. канф. да 120-годдзя з дня нараджэння народнага пісьменніка Беларусі Кандрата Крапівы, Мінск, 3–4 сак. 2016 г. – Мінск : Права і эканоміка, – 2016. – С. 320–322.

Паступіў 25.06.2016

**THE DOCUMENTARY UTOPIA: OXYMORON OR «DARK LIGHT».
NOTICE WORKS SVETLANA ALESIEVICH
IN THE CONTEXT OF THE LITERARY AND ARTISTIC PROCESS**

N. LYSOVA

The documentary fiction prose texts of series «Voices of Utopia» by Svetlana Aleksievich are analysed in the context of the Belarusian literary and general cultural processes. The origins and characteristics of particular genre writer of books are determined. The idea of combining the genres of utopia and dystopia in the works Alexiyevich and the general trend towards philosophical and transcendental explanation of the history of the Soviet man are allegedly.

Keywords: *utopia, dystopia, oxymoron, documentary fiction prose, context.*

УДК 821.161.3-31.09“19/20”

**ЖАНРОВАЯ ЭВАЛЮЦЫЯ РАМАНА-АНТЫЎТОПІІ
Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ
(НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРАЎ «НЕРУШ» ВІКТАРА КАЗЬКО
І «П’ЯЎКА» ЮРЫЯ СТАНКЕВІЧА)**

*канд. філал. навук Г.В. НАВАСЕЛЬЦАВА
(Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Маішэрава)
Novoseltseva.anna@mail.ru*

Разглядаецца спецыфіка жанравай эвалюцыі рамана-антыўтопіі на прыкладзе твораў «Неруш» Віктара Казько і «П’яўка» Юрыя Станкевіча. У філасофскіх сістэмах абодвух аўтараў знакавай катэгорыяй выступае будучыня, якая асэнсоўваецца ў рэчышчы грамадскай катастрофы. Письменнікі звяртаюцца да тыповай раманнай арганізацыі мастацкага тэксту, выкарыстоўваюць прыёмы псіхалагізму, выяўляюць іншасказальнасць і прытчынасць. Віктар Казько як пачынальнік жанравай разнавіднасці рамана-антыўтопіі ў беларускай літаратуры выяўляе дваіснасць светапогляду галоўнага героя, двухпланавы сюжэт. Юрыя Станкевіч паглыбляе трагізм асобы, паказвае палярную сістэму персанажаў, што адпавядае жанравым патрабаванням антыўтопіі ў новай літаратуры.

***Ключавыя словы:** раман-антыўтопія, маральна-філасофская праблематыка, іншасказальнасць, мастацкі псіхалагізм, правакацыя чытача.*

Уводзіны. Раман-антыўтопія традыцыйна вызначаецца як сучасная жанравая разнавіднасць, ідэйна-тэматычная напоўненасць якой абумоўлена сацыяльнымі праблемамі грамадства. Як правіла, паказаная пісьменнікамі будучыня пазбаўлена рамантычнай ідэалізацыі і ўтапічных поглядаў на далейшае развіццё чалавечай цывілізацыі. Асноўную прычыну немагчымасці рэалізаваць пэўную мадэль сацыяльнага ўдасканалення аўтары бачаць у маральна-філасофскіх праблемах. Адметнасць такіх мастацкіх твораў пераканаўча паказвае Алесь Адамовіч, аўтар класічнай аповесці-антыўтопіі «Апошняя пастараль» (1986), зазначаючы, што пісаць пра такую будучыню – задача не толькі складаная, але і адказная: «Паколькі тая будучыня, якая існуе ў чалавечай свядомасці (а значыць, і ў літаратуры), здольная ўдзейнічаць і на самую рэальнасць. (Між іншым, як і мінулае, гісторыя)» [1, с. 386]. Такім чынам пісьменнік і навукоўца сцвярджае, што мастак слова, ствараючы той ці іншы малюнак рэчаіснасці, здольны прагназаваць і нават у нейкай ступені прадвызначаць будучыню. Высокая сацыяльная вартасць тэкстаў акрэсленай жанравай разнавіднасці абумоўлівае неабходнасць паглыбленага вывучэння эвалюцыі рамана-антыўтопіі ў беларускай літаратуры. Мэта даследавання – прасачыць жанравую эвалюцыю рамана-антыўтопіі на прыкладзе твораў «Неруш» Віктара Казько і «П’яўка» Юрыя Станкевіча.

Асноўная частка. У сучасным літаратуразнаўстве выяўляюцца неадназначныя навуковыя падыходы да жанравай характарыстыкі антыўтопіі, яе эвалюцыі ва ўсходнеславянскім прыгожым пісьменстве. У прыватнасці, А.М. Вараб’ёва на прыкладзе твораў рускай літаратуры разглядае ўтопію і антыўтопію як адзіны жанр і трапіна зазначае, што антыўтопія з’явілася найперш як рэакцыя на ўтопію, як неабходная палеміка, выкліканая патрэбай ўмацавання эстэтычных пазіцый утопіі. Антыўтопія дзеля большай устойлівасці фармальна прымкне «запазычвае жанры “вялікай літаратуры”». На першае месца выходзіць раман-антыўтопія» [3, с. 14]. Галоўнымі прыкметамі гэтага жанру выступае, па-першае, адлюстраванне калектыву, арганізацыі, грамадства як мадэлі лепшага (утопія) або горшага (антыўтопія) дзяржаўнага ладу. Па-другое, адмаўленне ад сучаснасці, што выяўляецца ў разрыве адносін са звыклым асяроддзем, пераход у іншую прастору і час, і па-трэцяе, калектывны характар утапічнай мэты. Даследчыца звяртае ўвагу на жанрава-стыльовую блізкасць антыўтопіі і навуковай фантастыкі, фэнтазі, дэтыктыва, палітычнага рамана. Разам з тым «антыўтопія ХХ стагоддзя імкнецца да парушэння асноўнага прынцыпу жанру – рэгламентаванасці. З гэтай пазіцыі антыўтопія – парадаксальны жанр, паколькі адначасова сцвярджае традыцыю сацыяльнаарыентаванай эстэтычнай канцэпцыі і спецыфікі хранатопу – разрыву з сучасным» [3, с. 9]. А.М. Вараб’ёва вывучае і эстэтычную сувязь утопіі з міфам. Так, і міф, і ўтопія ствараюць адметную мадэль свету або яго часткі, пры гэтым утопія сцвярджае рэальнасць міфалагічнага свету, антыўтопія яго адмаўляе. У цэлым утопія трактуецца як адна з мадыфікацый найперш сацыяльнага міфа [6; 7]. Антыўтопія выконвае функцыю перасэнсавання міфа, яго інтэрпрэтацыі як альтэрнатывы, якую аўтар і прапануе чытачу.

Пэтыку спецыфічнага жанравага ўтварэння даследуе А.Ю. Козьміна, якая называе раман-антыўтопію сімбіёзам двух розных жанраў: «У выніку ўзаемадзеяння і ўзаемаўплыву разнародных структур,

якія складаюць гібрыдны жанр, адбываецца дэфармацыя і ўтопіі, і рамана. Утопія, уключаная ў гістарычны час, прадстае ў спарадзіраваным, перавернутым выглядзе, а раман, у сваю чаргу, набывае рысы аповесці або навелы» [5, с. 7]. У якасці асноўных характарыстак інварыянтнай структуры рамана-антыўтопіі даследчыца вылучае, у прыватнасці, спецыфіку мастацкага адлюстравання галоўнага героя, якім выступае або непасрэдна апавядальнік, або функцыянальна блізкі яму вобраз. Аўтар рамана-антыўтопіі па-мастацку паказвае як «утапічную» прастору са спыненым часам, так і рэальны акаляючы свет, уключаны ў гістарычны працэс, з чаго вынікае і дваіснасць героя, і двухпланаваасць сюжэта, развіццё якога будзеца як на ўнутраным канфлікце героя, так і на супярэчнасцях ва ўзаемаадносінах асобы і грамадства, асобы і дзяржавы [9; 10]. Сюжэтны рух абумоўлены ідэяй выпрабавання героя, асноўным прадметам пісьменніцкага асэнсавання выступае крызіс або катастрофа грамадства і прадвызначаны гэтым маральна-этычны выбар, які неабходна зрабіць галоўнаму герою.

Зазначаючы, што сярод твораў Віктара Казько няма рамана, які б цалкам адпавядаў жанравым канонам антыўтопіі, П.В. Васючэнка тым не менш падкрэслівае, што першы раман пісьменніка «Неруш» (1981) нясе элементы новага светаадчування – трывогі за будучыню, прадбачання катастроф. Так, «у асобных, надзвычай драматычных эпізодах твора праглядаюцца апакаліптычныя матывы, што дае падставу сцвярджаць пра новую з’яву ў беларускай раманыстыцы – набліжэнне да жанру рамана-антыўтопіі, надзеленага футуралагічнай, папярэджальнай і прагнастычнай функцыямі» [2, с. 742]. У цэлым твор вылучаецца істотнай мастацкай іншасказальнасцю, паступовым раскрыццём сюжэта, раманае дзеянне драматызуецца, вобразы герояў набываюць сімвалічныя рысы. У прыватнасці, сімвалічны пачатак рамана: Мацвей, які бачыць чараду буслоў або, як іх называюць на Палессі, антонаў-лелькаў, атаясамлівае іх са сваімі аднавяскоўцамі, сваёй сям’ёй. Буслы ў апошні год выгадавалі толькі па адным буслянці, паколькі людзьмі быў знішчаны іх адвечны дом – балоты. Пісьменнік звяртаецца да актуальнай у 80-ыя гады мінулага стагоддзя экалагічнай тэмы – увасабляе Палессе, яго непаўторную прыроду, знітаванага з прыродай адметнага чалавека – палешука, які заўсёды вызначаўся сваім характарам. Віктар Казько малое мастацкі патрэт палешука як негаваркога ціхмянага чалавека, чым працягвае літаратурную традыцыю Івана Мележа. Разам з тым пісьменнік па-мастацку падкрэслівае, што палеская зямля мае сваю гістрыю – і гэта найперш змаганне з чужынцамі: татарамі, шведамі, а ў апошнюю вайну – з немцамі. Калі забітых ворагаў падняць з зямлі, паставіць адзін да аднаго, то ім не хапіла б месца на Белай Русі. Такім чынам, даводзіць аўтар, паляшук як ніхто іншы любіць сваю зямлю і гатовы яе барацьба да апошняга. Вобразы палешукоў розных пакаленняў і раскрывае ў сваім рамане Віктар Казько.

Пісьменнік стварае псіхалагічна пераканаўчыя партрэты герояў, праз унутраныя маналогі раскрывае матывацыю той ці іншай асобы. Улюбёны ў палескія балоты стары Махахей, шчыры і сумленны працаўнік, які ўсё жыццё вызнае народную філасофію: усё жывое на зямлі – радня чалавеку. Праз яго ўспрыманне свету пісьменнік асэнсоўвае меліярацыю не толькі як знішчальную прыродную з’яву, але і як пачатак знішчэння чалавекам самога сябе. Так, асушэнне балот у ваколіцах палескай вёскі Княжбор мае трагічныя наступствы, якія не адразу ўсведамляюцца героямі рамана. Адным з першых сутыкаецца з гэтым Махахей, калі ён, заўзяты палескі рыбак, не можа паймаць у адзіным ацалелым каля вёскі возеры ніводнай рыбіны. Пазней герой убачыць, як людзі, намагаючыся здабыць як болей, губляюць чалавечае аблічча: «І людзі былі ўжо распалены сутаргавай безразважнасцю пагоні, палявання, бы пугамі, сцябалі ваду, і ляшчоў, і сябе, азарт свой. <...> А тыя, у каго рукі задубелі ўжо зусім і не здольныя былі ўхапіць і ўтрымаць жывое і слізкае цела рыбіны, здабывалі гэтую рыбіну зубамі. Зубамі працаваў здравіла, каля якога спыніўся Махахей, малады хлопец з рукамі каваля ці механізатара <...> І хлопец толькі падцягваў да пелькі ляшча, падцягваў, шчэрыў зубы, падаў перад ім на коленцы і, баючыся, што не ўтрымае рыбы, дапамагаў сабе зубамі» [4, с. 260]. Як далей пераканаўча паказвае пісьменнік, для тых, хто не беражэ жывое, вартасці пазбаўляецца і чалавечае жыццё.

Імкнецца вызначыць маральныя прырытэты, разабрацца ва ўласным жыцці і Мацвей Роўда, паляшук, карані якога ў той жа вёсцы Княжбор, а цяпер прадстаўнік улады, што праводзіць меліярацыю. Пісьменнік акцэнтуюе сваю ўвагу на гэтым вобразе, паслядоўна прасочвае яго ўзаемадзеянне з іншымі героямі. Мацвей адчувае маральны ўплыў свайго дзёда Дзям’яна, палешука, які ваяваў у грамадзянскую і Першую сусветную войны, партызаніў у Вялікую Айчынную, мудрага і спагадлівага чалавека. Дзед Дзям’ян выходзіў унука, які рана застаўся без бацькоў, перадаў яму чуйнае стаўленне да акаляючага свету. Разам з тым Мацвей перакананы, што павінен палешыць жыццё аднавяскоўцаў, і гэта не мажліва зрабіць без тэхнічных пераўтварэнняў, у ліку якіх – меліярацыйная работа. Гэтаму вучыць старэйшы таварыш і ў нейкай меры жыццёвы настаўнік Роўды – Шахрай, які зневажальна адносіцца да прыроднага асяроддзя палескіх балот, ставіцца да зямлі найперш як крыніцы матэрыяльнага ўзбагачэння. Узаемастасункі галоўнага героя з гэтымі палярнымі вобразамі прадвызначаюць дваіснасць яго светапогляду, што абумоўлівае ўнутраны канфлікт і драматызацыю раманага дзеяння. Як вядома, вобраз галоўнага

героя адпавядае асноўным прынцыпам сюжэтна-кампазіцыйнай будовы твора. Раман «Неруш» адрозніваецца двухпланавым сюжэтам: гэта тагачаснае вясковае грамадства і «ўтапічная» прастора са спыненым часам, што рэпрэзентуецца міфалагічнымі вобразами Галоскі-галасніцы, Жалезнага Чалавека, перакуленым светам, які прыходзіць да Мацвея ў снах. Як слушна падкрэслівае П.В. Васючэнка, «існаванне гэтых вобразаў падаецца амаль як рэальнае, прынамсі, аўтар рупіўся пра плаўны, амаль нябачны пераход апавядальнай плыні ад прыземленай бытаапісальнасці да фантазмагоры і міфалагізму. Міфалогія Палесся складае частку раманнага хранатопу, дапаўняе тую “неруш”, якая складае пракавечныя асновы быцця рэгіёну» [2, с. 740].

Так, знішчаныя княжборцамі векавечныя дубы растуць у перакуленым свеце, акном ў які ўяўляецца дрыгвяністай Чортавай прорвай. Як папярэджанне пра трагічныя наступствы, з’яўляецца ў начным Княжборы Жалезны Чалавек, што палохае чуйных палешукоў. Жалезны Чалавек сімвалічна ўвасабляе памяць і сумленне, адказнасць за ўсе ўчынкi, ён папракае Мацвея Роўду: «Ты ўзяў зямлю ў першароднасці і квецені і без смецця і паскудства. Чыстымі былі туманы, вольнымі птушкі, пладзіліся жывёлы твае, пладаносілі дрэвы, яшчэ Княжбор дастаўся табе ў першароднасці і першастворанасці лясоў, рэк і крыніц, верхавых і нізавых балот, але ты кінуўся, улёг перарабляць яго, муляла вока табе першастворанасць, крануў ты неруш, крануў і сябе. І цяпер ужо тваё ўласнае дзіця, машына, створаная табой жа, і шкодзіць табе ж. Хутка ты сам сабе будзеш шкодзіць, ужо шкодзіш, ужо лішні сам сабе, імкнешся пераступіць і цераз сябе. Але я табе не дазваляю, не даю. І тваё шчасце, што ў цябе ёсць я, што пакуль яшчэ існую» [4, с. 330]. Віктар Казько невыпадкова называе Жалезнага Чалавека двайніком Мацвея: паляшук Роўда павінен быў стаць захавальнікам Палесся, але ненаўмысна распачаў знішчэнне – злачынства супраць прыроды і людзей. Няўмелая мелірацыя прыводзіць да таго, што асушаныя тарфянікі пагражаюць пажарамі, новая ўрадлівая глеба хутка вынішчаецца эрозіяй, а вёску Княжбор захлынае паводка. Сімвалічны малюнак у фінале рамана – пылавая бура, незнаёмая раней з’ява для аднавяскоўцаў Мацвея, якая ўвасабляе маральны прысуд галоўнаму герою за тое, што быў лес, была вада, а стала пекла. Адчуваючы сваю віну, Роўда ратуе бусла, з якім іншасказальна параўноўваецца і сам герой: бусел выгнаны з чарады за тое, што быў нядужым, Мацвея аднавяскоўцы праклінаюць за тое, што не змог зберагчы сваю зямлю. Такім чынам, мастацкі хранатоп рамана эпізадычна раскрывае мінулае, выяўляе рэаліі аўтарскай сучаснасці, аднак разам з тым прагнастычна апелюе да будучыні: пісьменнік паказвае экалагічную катастрофу як пачатак самазнішчэння чалавека і асэнсоўвае прычыну – страту духоўнай сувязі з традыцыямі.

Мажлівасці раманнага жанру дазваляюць паказаць праблему асоба – грамадства ў выразным канфілікце, пры гэтым Віктар Казько адмаўляецца ад ролі каментатара, дазваляе чытачу самому ацэньваць герояў. Адносіны пісьменніка да падзей выяўляюцца найперш праз эмацыійную афарбоўку, якая падначальвае і логіку мастацкага выкладу: аўтар як быццам пакутуе і змагаецца разам з галоўным героем, што на ідэйна-мастацкім узроўні акцэнтуюе найперш суб’ектыўнае асэнсаванне трагедыі героя, грамадскай праблемы і надае твору філасофскую заглябленасць.

У антыўтопіі XXI стагоддзя пашыраецца дыяпазон якасных характарыстак герояў, паглыбляецца трагізм асобы, якая «губляе класічную “персаналістычнасць” і трансфармуецца ў “множнага”, “калектыўнага” героя» [3, с. 9]. Найноўшыя антыўтопіі вызначаюцца палярнай сістэмай персанажаў: з аднаго боку, «звышлюдзі» як новы ўтапічны ідэал будучыні чалавецтва, з другога – гэта «мінус-людзі», што ўвасабляюць антыўтапічную крытыку ідэальнага. У творах такога кшталту даецца футуралагічны прагноз альтэрнатыўнай будучыні чалавецтва, робіцца папярэджанне аб патэнцыйных антыўтапічных наступствах. Тыповым прыкладам антыўтопіі ў новай беларускай літаратуры выступае раман Юрыя Станкевіча «П’яўка» (2009), дзе з філасофскай прытчынасцю асэнсоўваецца будучы лёс чалавецтва.

Ідэйна-мастацкая задума аўтара – паказаць будучыню, у прыватнасці, 2050 год, той час, калі ўжо адбыўся шэраг экалагічных і тэхнагенных катастроф. У рамана аўтар выконвае мастацкую функцыю галоўнага героя і апавядальніка, з апісаннем і каментарыяў якога і выяўляецца спецыфіка грамадскай рэчаіснасці. Так, сам герой – Берташ Яновіч – працуе ў службе ачысткі камунікацый, і гэта невыпадкова – засмечанасць стала праблемай планетарнага маштабу. Апошнія датычыць не толькі экалагічнай сферы, але і духоўнай: «З нагоды маёй службы, а ў рэшце рэшт я быў звычайны смяцяр, да мяне ў рукі, хоць і вельмі рэдка, але траплялі (пэўна, па недаглядзе) некаторыя забароненыя кнігі, выдадзеныя яшчэ да Вялікіх Падзей. Кнігі абывацелі, як правіла, знішчалі, але часам выкідвалі ад граху падалей на звалкі ці проста ў сметніцы» [8, с. 8]. Збіраючы і захоўваючы гэтыя так званыя старажытныя кнігі, герой рызыкуе і аднойчы быў злоўлены на забароненым сістэмай кантролю, за што змушаны з’ехаць з Мегаліса ў правінцыю.

У прывіяляваных кварталах Мегаліса падтрымліваецца адносна высокі ўзровень жыцця, а правінцыя – шматлікія паселішчы ці прамыслова-сельскагаспадарчыя кластары – нагадвае сярэднявечча. Пры гэтым у сродках масавай інфармацыі акцэнтуюцца тэма вынаходніцтва і паўсюднага ўкаранення

тэхналогіі бесмяротнасці свядомасці. Такім чынам апісваюцца аўтарам «звышлюдзі» – напрыклад, гэта «людзі-цены», падобныя сваімі паводзінамі на звычайных людзей, але якія ў эмацыйна-разумовых адносінах людзьмі ўжо не з'яўляюцца. Юрый Станкевіч паказвае і шматлікія эпізядычныя вобразы так званых «мінус-людзей», якія корпаюцца на сметніках і нагадваюць «дэкласаваных асоб. Часам яны нібы жывёлы апускаліся на карачкі і разгравалі адкіды рукамі, а калі перамяшчаліся ў пошуках здабычы, то гірчэлі адзін на аднаго нібы сабакі і не падымаліся на ногі, адразу прымушаючы згадаць пра інвалюцыю» [8, с. 12]. Гэты малюнак сэнсава блізкі эпізоду рыбалкі, які паказаны Віктарам Казько: стары паляшук Махахей падсвядома адчувае, што за прагавітай здабычай рыбы хаваецца маральная дэградацыя чалавека. Такім чынам, калі Віктар Казько імкнецца прасачыць пачатак страты ў чалавечым грамадстве маральных каштоўнасцяў, то Юрый Станкевіч прагнастычна адлюстроўвае фінальную стадыю дэградацыі грамадства.

У сваю чаргу Юрый Станкевіч у нейкай ступені сцвярджае філасофскія погляды Віктара Казько, калі робіць футуралагічны прагноз: будучыня павінна палохаць чалавецтва яшчэ болей, чым сучаснасць, паколькі самыя вялікія дасягненні цывілізацыі, якімі радуецца і ганарацца, – гэта працэсы, што няўмольна разбураюць тыя грамадствы, у якіх адбываюцца. Так, Новы Эдэм, у якім апынуўся Берташ Яновіч, вельмі хутка ўяўляецца герою апошнім месцам на зямлі. Паселішча размешчана ў абязводжанай мясцовасці, навакольныя вадаёмы павысыхалі або ператварыліся ў балоты, дажджы сталі рэдкай з'явай: «Некалькі нападзасохлых дрэваў адзінока высіліся ўдалечыні. Травы пад нагамі не было, не чуў я ніводнай птушкі ці голасу якой-небудзь жывёлы. Толькі далей, як раней патлумчыла мне яшчэ па дарозе Мойра, існавалі на месцы былых балотаў, дзе ў глыбіні захавалася вільготнасць, некалькі дзесяткаў гектараў змешанага лесу. Там, казалі яна, жывуць яшчэ птушкі, але зусім іншыя ад тых, што гнездаваліся ў гэтых месцах яшчэ паўстагоддзя назад: каўкі, гракі, шпакі, буслы, ластаўкі, якія перакачалі на сотні кіламетраў у бок Поўначы. Замест іх тут з'явіліся вароны і шматлікія грызуны, што кормяцца на звалках адыходамі. Часам на ўцалелыя іх экзэмпляры палююць здзічэлыя сабакі» [8, с. 48]. Цяжкімі з'яўляюцца не толькі прыродныя, але і сацыяльныя ўмовы, паколькі галоўнаму герою даводзіцца змагацца за выжыванне. Няўдала складваецца лёс закаханых: Мойра трагічна гіне, а Берташ вымушаны пераязджаць, хаваючыся ад пераследаў, непараўныя наступствы адбываюцца і ў самім Новым Эдэме. Акаляючы свет, пазбаўлены гуманістычных вартасцяў, натуральнага прыроднага асяроддзя, аказваецца не прыдатным для жыцця. Такім чынам аўтар пераканаўча выяўляе ўзаемасувязь прыродных і сацыяльных працэсаў, паказваючы верагодны вынік самазнішчэння чалавека, у чым і заключаецца ідэйная задума твора.

Заклучэнне. І Віктар Казько, і Юрый Станкевіч адлюстроўваюць узаемасувязь паміж стратай гуманістычных каштоўнасцяў, здабыткаў духоўнай спадчыны і грамадскай катастрофай, экалагічнай і тэхнагеннай. Письменнікі звяртаюцца да тыповай раманнай арганізацыі мастацкага тэксту, выкарыстоўваюць прыёмы псіхалагізму, выяўляюць іншасказальнасць і прытчынасць. Пры гэтым Віктар Казько адлюстроўвае сучаснасць і будучыню, а Юрый Станкевіч мадэлюе будучыню, якая ў філасофскіх сістэмах абодвух аўтараў выступае сэнсава знакавай катэгорыяй. У творчай манеры мастакоў слова рэпрэзентаваны асноўныя жанравыя рысы антыўтопіі. Віктар Казько як пачынальнік жанравай разнавіднасці рамана-антыўтопіі ў беларускай літаратуры выяўляе дваіснасць светапогляду галоўнага героя, раскрывае двухпланавую сюжэтную арганізацыю. Юрый Станкевіч стварае рамана-антыўтопію паводле жанравых патрабаванняў новай літаратуры, выкарыстоўвае розныя прыёмы правакацыі чытача.

ЛІТАРАТУРА

1. Адамовіч, А. Логика ядерной эры и литература / А. Адамович // Выбери – жизнь : лит. критика, публицистика. – Минск, 1986. – С. 384–392.
2. Васючэнка, П.В. Віктар Казько / П.В. Васючэнка // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У.В. Гніламедаў, С.С. Лаўшук. – Мінск, Беларус. навука, 2002. – Т. 4., Кн. 1. 1966–1985. – С. 729–749.
3. Воробьева, А.Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / А.Н. Воробьева ; Саратов. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского. – Саратов, 2009. – 48 с.
4. Казько, В. Выбраныя творы : у 2 т. / В. Казько. – Мінск : Маст. літ., 1990. – Т. 1. Неруш : рамана, апавяданні. – 479 с.
5. Козыміна, Е.Ю. Пэтыка романа-антыўтопіі (на матэрыяле літаратуры XX века) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Е.Ю. Козыміна ; Рос. гос. гум. ун-т. – М., 2005. – 19 с.
6. Рымарь, Н.Т. Введение в теорию романа / Н.Т. Рымарь. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. – 270 с.
7. Рымарь, Н.Т. Современный западный роман : проблемы эпической и лирической формы / Н.Т. Рымарь. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1978. – 128 с.
8. Станкевіч, Ю.В. П'яўка : рамана / Ю.В. Станкевіч. – Мінск : Галіяфы, 2010. – 282 с.

9. Эсалнек, А.Я. Внутрижанровая типология и пути её изучения / А.Я. Эсалнек. – М. : Изд-во МГУ, 1985. – 183 с.
10. Эсалнек, А.Я. Романский текст : истоки и сущность понятия / А.Я. Эсалнек // Филологические науки. – 2008. – № 2. – С. 21–28.

Пастуныў 30.06.2016

**THE GENRE EVOLUTION OF THE NOVEL-DYSTOPIA
IN BELARUSIAN LITERATURE
(ON THE EXAMPLE OF THE WORKS “NERUSH” BY VICTOR KAZ’KO
AND “P’JAUKA” BY JURIJ STANKEVICH)**

H. NAVASELTSAVA

The article deals with the peculiarities of the genre evolution of the dystopian novel on the example of the works “Nerush” by Victor Kaz’ko and “P’jauka” by George Stankevich. In the philosophical systems of the two authors future appears to be the sign meaningful category which is interpreted from the point of view the social catastrophe. The authors refer to the typical structure of a literary text. They use psychological techniques, showing allegory and privacy. Victor Kaz’ko as a pioneer of the genre variety of the dystopian novel in Belarusian literature finds duality of the outlook of the main character, duality of the plot. Yuriy Stankevich deepens the tragedy of man, shows the polar character system that meets the requirements of dystopia genre in modern literature.

Keywords: *novel-dystopian, moral and philosophical problems, allegory, art psychology, reader provocation.*

УДК [821.161.1+821.161.3]–31.09

**ЖАНРОВАЯ МОДИФИКАЦИЯ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. АСТАФЬЕВА И И. ПТАШНИКОВА)**

канд. филол. наук, доц. Е.В. КРИКЛИВЕЦ
(Витебский государственный университета имени П.М. Машиерова)
kriklivec@mail.ru

Рассмотрены причины и результаты жанровой модификации реалистической повести во второй половине XX века на примере произведений В. Астафьева и И. Пташникова. Трансформация жанровой структуры связана с увеличением объема и сложности материала, который подвергается художественному осмыслению. Событийное и хронологическое единство повести уступает место фрагментарному повествованию, состоящему из цикла рассказов (эскизов). Интеграция жанровых структур происходит и внутри образовавшейся повествовательной формы: границы рассказа, новеллы, эскиза, очерка, эссе, притчи оказываются размытыми и взаимопроницаемыми. Структурное и смысловое единство повествования обеспечивается продуманной композицией, общностью художественного пространства, направленностью всех «микросюжетов» на решение одного центрального конфликта, доминантой авторской позиции.

Ключевые слова: жанр, повесть, жанровая модификация, повествование в рассказах, новелла, эскиз, интеграция жанровых структур.

Введение. Жанр повести в своем современном виде сформировался в русской и белорусской литературе в первой половине XIX века. Долгое время повесть, по сути, не имела аналогов в западноевропейской беллетристике (в связи с чем отсутствует и адекватный перевод термина). Только на рубеже XX–XXI веков повесть стала явлением всего мирового литературного процесса, что свидетельствует о перспективности жанра и о широких возможностях жанровой парадигмы.

Вопрос о жанровой специфике повести поднимался в работах Н.Л. Лейдермана [1], Н.П. Утехина [2], И.А. Кузьмина [3], О.М. Фрейденберг [4], Н.Д. Тамарченко [5], Б.В. Томашевского [6], Л.В. Чернец [7] и др. Наиболее полно поэтика русской классической повести исследована в работах В.М. Головки [8]. В современном отечественном литературоведении проблему жанра повести и идейно-тематическое многообразие русских и белорусских повестей второй половины XX века освещали Н.П. Капшай [9], Л.Д. Синькова [10], Г.Л. Нефагина [11], Т.Н. Мельникова [12] и др. Активное функционирование повести в историко-литературном процессе как XIX, так и XX веков обусловлено динамизмом ее жанровой структуры. На разных этапах литературного развития художественное познание обогащалось новыми формами и методами. При этом типологические свойства повести оказывались изоморфными эстетическим потребностям эпохи. Сегодня актуальным представляется вопрос о соотношении архаики жанра (его устойчивости) и его изменчивости. Несмотря на изменения в способах и приемах изображения действительности, на жанрово-видовые взаимодействия, окончательного распада повести не происходит: жанровый канон имеет определенные константы.

Основная часть. Во второй половине 1950-х – 1960-е годы в «военной» и «деревенской» прозе намечаются тенденции к отходу от нормативной (соцреалистической) эстетики и возвращению к классическому реалистическому искусству. Динамика художественной парадигмы обусловлена изменением философской парадигмы «человек–мир», зарождением новой «идеи человека». Человек перестает осмысливаться только как средство общественных преобразований. Актуальным становится вопрос о самоидентификации личности, для белорусской литературы это еще и вопрос о национальной самоидентичности. В литературе появляются попытки постичь сущность национального (а не советского) характера, выявить внутреннюю, психологическую детерминацию личности, акцентировать внимание на морально-этической проблематике. Переходом от идеологически ангажированного письма к социально-психологическому реализму объясняется интенсификация жанра повести в русской и белорусской прозе второй половины XX века. Проблемное поле реалистической повести предполагает освещение духовной эволюции героя на фоне «микросреды», в контексте его ближайшего окружения. При этом в лучших образцах жанра «микросреда» выступает моделью «макромира», становится средством раскрытия общественных отношений, общественного сознания. Таким образом, жанр повести, с одной стороны, позволил писателям уйти от избыточной заостренности социальной проблематики в сферу межличностных взаимоотношений, психологического анализа характеров, а с другой – помог через «частное» выразить конфликты и противоречия эпохи. При этом сама жанровая структура повести оказалась открытой для эстетических поисков.

Объектом нашего исследования являются повествование в рассказах «Царь-рыба» В. Астафьева [13] и повесть в новеллах (в журнальной редакции – эскизах) «Лонва» И. Пташникова [14]. Оба произведения свидетельствуют о том, что художественный материал, осваиваемый русским и белорусским прозаиками, выходит за границы традиционной повести и требует нового подхода к репрезентации. В.М. Головки утверждает: «Система событий в жанре повести создается неоднородными, разнокачественными, но однонаправленными конфликтными ситуациями, через которые “проходит герой”. В произведениях этого жанра одна конфликтная ситуация “переходит в другую” по той причине, что повесть ориентирована на анализ и разрешение главного противоречия» [8, с. 25]. В связи с этим можем предположить, что структура повести не исключает возможности интеграции с иными жанровыми структурами. Жанровая специфика «Царь-рыбы» В. Астафьева и «Лонвы» И. Пташникова заключается в том, что оба произведения представляют собой циклы рассказов (новелл, эскизов), каждый такой рассказ – эпизод из жизни того или иного героя и, в определенном смысле, эпизод целостный. Однако, несмотря на внешнюю (и даже сюжетную) самостоятельность, остается ощущение «вырванности» того или иного эпизода из общей закономерности развития событий, из общей концепции произведения. Поэтому говорить об абсолютной эстетической и идейно-художественной самодостаточности рассказов, составляющих повествование, неправомерно. Вероятно, причину обращения писателей к циклическим жанрам, а значит, и причину «мозаичности» сюжета следует искать в том, что в обоих случаях авторы используют обширный и разнообразный жизненный материал, который, тем не менее, по объему сюжета и специфике конфликта тяготеет к жанровой форме повести, а не романа. Система «человек и мир» осмысливается В. Астафьевым и И. Пташниковым в ее конкретных проявлениях – отсюда «неоднородность» событий и эпизодов в произведении, фрагментарность. При этом соположение рассказов (эскизов) подчинено внутренней логике всего повествования, общей художественной задаче произведения.

Очевидно, что рассказы, составляющие «Царь-рыбу», обладают большей композиционной свободой и самостоятельностью, нежели эскизы «Лонвы». Известно, что существовали разные редакции «Царь-рыбы», включающие (или не включающие) рассказ «Не хватает сердца». При этом общий замысел произведения не утратил целостности. Неоднородность эскизов «Лонвы» обусловлена не столько сюжетно-композиционными причинами, сколько сменой субъекта восприятия происходящего внутри произведения: событие, которому посвящен эскиз, передается через восприятие определенного героя.

Следует уточнить и жанровую специфику эпизодов, вошедших в повествование. При анализе повести И. Пташникова «Лонва» исследователи используют определение «повесть в новеллах» [15, с. 501]. Как мы уже упоминали, в журнальной редакции «Лонва» характеризовалась как «повесть в эскизах». Отметим, что жанр новеллы отличается остросюжетностью, нейтральностью изложения и (по сравнению с рассказом) отсутствием психологизма и описательности. Однако смена эпизодов в «Лонве» обусловлена сменой субъекта восприятия. Чаще всего происходящее мы видим глазами главного героя Завишнюка, Юрки Долины или Грасильды. Наличие нескольких «точек зрения» в произведении способствует расширению границ психологического анализа; изложение событий утрачивает обезличенность, повествование становится многомерным. Журнальное определение «Лонвы» как «повести в эскизах» представляется более удачным. Термин «эскиз» заимствован из живописи. В области литературного творчества (так же как и в первоисточнике) под эскизом понимают набросок, охватывающий основную тему в целом с какой-либо точки зрения. Нет сомнения в том, что все эскизы «Лонвы» раскрывают общую тему: трагические последствия войны и трудности послевоенного восстановления; в повести меняется психологический ракурс зарисовок, что дает возможность читателю увидеть изображаемое с разных позиций. В жанровом отношении рассказы, составляющие «Царь-рыбу» В. Астафьева, тоже не однородны. Так, большинство рассказов первой части по форме приближаются к традиционному жанру «охотничьих историй». Но очевидно, что замысел автора значительно шире, чем занимательное повествование о случаях на охоте (рыбалке). Однотипность сюжетной логики рассказов из первой части (преступление и наказание), включение в контекст раздела лирической медитации «Капля» и публицистического очерка «Летит черное перо» свидетельствует о том, что экологическая проблематика перерастает в экзистенциальную, общечеловеческую.

Нельзя не заметить притчевый характер одноименного рассказа «Царь-рыба». Одна из задач евангельской притчи – толкование духовных основ и идей христианства в аллегорической форме на примере земных реалий. «Царь-рыба» – этапное для В. Астафьева произведение, отражающее как творческую, так и мировоззренческую эволюцию писателя. Обращение прозаика через пантеистические представления к христианским обусловило притчевую основу не отдельного рассказа, а всего повествования в целом. Не случайно «Царь-рыба» завершается психологическим очерком «Нет мне ответа», где последние слова – это слова из Евангелия. Таким образом, мы можем говорить не только о трансформации жанра повести в метажанр (цикл рассказов, повествование в рассказах, повесть в эскизах), но и отмечать интеграцию жанровых структур на уровне отдельных рассказов, включенных в повествование. Правомерно задать вопрос о способах объединения рассказов (эскизов) в единое художественное целое. Прежде всего, сле-

дует рассмотреть композиционные приемы, используемые прозаиками. Так, мы уже отмечали однородность сюжетной организации большинства рассказов в первой части «Царь-рыбы» В. Астафьева. Добавим, что соположение рассказов внутри части тоже не случайно. Рассказы о браконьерах выстроены по степени увеличения масштабов преступления, совершаемого человеком против природы, и, соответственно, по мере убывания в героях человеческих качеств. Вторая часть «Царь-рыбы» контрастирует с первой. Рассказы в ней объединены образом «естественного человека» Акима. Природа для героя единственно возможная среда обитания, он живет по законам этой среды, что позволяет ему сохранить внутреннюю гармонию и человечность. Художественное пространство обеих частей также организовано по контрасту. Поселок Чуш, в котором обитают браконьеры, и Боганида, выросшая Акима и все семейство Касьяшек, семантически противопоставлены в контексте повествования. Единым пространством для всех рассказов становится пространство Сибири, которое дает В. Астафьеву основу для художественных обобщений. Композиционная организация «Лонвы» обусловлена тем, что каждый эскиз – это очередной этап развития сюжета (или ретроспективное отступление в военное прошлое). Повесть можно отнести к произведениям с линейным типом сюжета, каждый последующий эскиз развивает тему, затронутую в предыдущем. Эскизы «Лонвы» в тематическом и композиционном плане гораздо более зависимы друг от друга, нежели рассказы в «Царь-рыбе». Их невозможно поменять местами или исключить из произведения, не нарушив идейную концепцию всей повести и логику сюжетного движения.

Общую тональность повествованию задают эпитафии, которые В. Астафьев и И. Пташников используют в своих произведениях. Слова, вынесенные в эпитафию «Лонвы», представляют собой обращение автора к читателю, в котором создатель повести подчеркивает ее документальную основу. Отметим, что эпитафия свидетельствует не только о реальности изображаемых автором событий, но и переводит героев повести из разряда вымышленных персонажей в категорию свидетелей и участников этих событий. В качестве эпитафий к «Царь-рыбе» В. Астафьев использует цитаты из стихотворения Николая Рубцова и из работы американского астронома Халдора Шепли. Подобное «соседство» выбранных эпитафий определяет два плана восприятия рассказов, составляющих «Царь-рыбу»: так называемый, «экологический» и экзистенциальный. Озабоченность прозаика последствиями потребительского отношения человека к природе перерастает в предупреждение о возможности экзистенциального кризиса для человечества, утратившего гуманистические идеалы.

Способом организации произведения, основанного на циклизации относительно самостоятельных фрагментов в единое художественное целое, служит также и организация субъектных форм повествования. Так, рассказы «Царь-рыбы» объединены образом автора, повествовательным «я», под номенклатурой которого находятся остальные субъекты повествования. В «Лонве» И. Пташников повествование ведется от третьего лица, «я-форма» используется прозаиком только в случае воспоминаний героев о прошлом или их внутренних монологов. Однако в обоих произведениях наблюдается ситуация, когда, по определению В.М. Головки, «становятся взаимопроницаемы границы обеих систем, когда изображение и рефлексия героя совмещаются, когда повествователь внедряется в точку зрения персонажа, а персонаж через речевую деятельность обретает форму идентичности, поскольку авторское повествование превращается в раскавыченный монолог изображаемого героя» [8, с. 32].

То есть складывается такая субъектная организация произведения, при которой авторская позиция выражается путем сопоставления различных точек зрения нескольких субъектов сознания (включая авторское «я»). При этом единство художественного мира повести (повествования в рассказах) обусловлено иерархическим возвышением повествователя (или автора-повествователя) над остальными субъектами сознания, носителями речи. Говоря о жанровой поэтике русской классической повести XIX века, В.М. Головка отмечал: «“Полифонические” формы диалогизма не свойственны этому жанру, так как изображаемые здесь завершённые события и характеры познаются автором в целом и находятся в его компетенции. Только он обладает ценностными ориентирами в полной мере» [8, с. 36]. Думается, данное утверждение может быть справедливо и для реалистической повести второй половины XX века, поскольку жанровые особенности повести вообще (объем сюжета и специфика конфликта) предполагают единство и доминанту авторской позиции в произведении.

Заключение. «Царь-рыба» В. Астафьева и «Лонва» И. Пташников демонстрируют нам пример жанровой модификации реалистической повести во второй половине XX века. Трансформация жанровой структуры связана с увеличением объема и сложности материала, который подвергается художественному осмыслению, в связи с чем событийное и хронологическое единство повести уступает место фрагментарному повествованию, состоящему из цикла рассказов (эскизов), в центре которых находятся различные субъекты сознания. Интеграция жанровых структур происходит и внутри образовавшейся повествовательной формы: границы рассказа, новеллы, эскиза, очерка, эссе, притчи оказываются размытыми и взаимопроницаемыми. Тем не менее, жанровые признаки повести в «Царь-рыбе» и «Лонве» утрачены не полностью. Структурное и смысловое единство повествования обеспечивается продуманной композицией, общностью художественного пространства, направленностью всех «микросюжетов» на решение

одного центрального конфликта. Кроме того, все субъекты восприятия (носители речи) объединены доминантой авторской позиции. Глубокое понимание идейно-художественной концепции и «Царь-рыбы», и «Лонвы» оказывается возможным только при условии целостного осмысления всех составляющих мозаично организованного повествования. Следовательно, эстетические поиски В. Астафьева и И. Пташников расширили жанровые возможности повести, сделали устоявшуюся каноническую форму открытой для творческих экспериментов, а значит, более функциональной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лейдерман, Н.Л. Движение времени и законы жанра: жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск, 1982. – С. 140.
2. Утехин, Н.П. Жанры эпической прозы / Н.П. Утехин. – Л. : Художественная литература, 1982. – С. 21–40.
3. Кузьмин, А.И. Повесть как жанр литературы / А.И. Кузьмин. – М. : Наука, 1984. – С. 45.
4. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг ; подг. текста и общ. ред. Н.В. Брагинской. – М. : Лабиринт, 1997. – 286 с.
5. Тмарченко, Н.Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX в. / Н.Д. Тмарченко // Теория литературы. – Т. 3. – Роды и жанры. – М. : Айрис-пресс, 2003. – С. 92.
6. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие для вузов по направлению «Филология», специальностям «Филология» и «Литературоведение» / Б.В. Томашевский ; вступ. ст. Н.Д. Тмарченко. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334 с. – (Классический учебник).
7. Чернец, Л.В. Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики / Л.В. Чернец – М. : Наука, 1982. – С. 19–23.
8. Головкин, В.М. Историческая поэтика русской классической повести / В.М. Головкин. – М. : Флинта, Наука, 2010. – 72 с.
9. Капшай, Н.П. Нравственные искания в прозе В. Козько и В. Распутина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 ; 10.01.02 / Н.П. Капшай ; Беларус. гос. ун-т. – Минск, 1996. – 20 с.
10. Корень, Л.Д. Некоторые особенности психологического анализа в белорусской военной прозе 70–80-х годов (на материале творчества В. Быкова, А. Адамовича, В. Козько) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Л.Д. Корень ; Беларус. гос. ун-т. – Минск, 1985. – 24 с.
11. Нефагина, Г.Л. Штрихи и пунктиры русской литературы XX века / Г.Л. Нефагина. – Минск : Белпринт, 2008. – 248 с.
12. Мельникова, Т.Н. Русская и белорусская сатирическая проза периода 20-х годов XX столетия (М. Булгаков, М. Зощенко, К. Крапива, А. Мрый) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Т.Н. Мельникова ; Беларус. гос. ун-т. – Минск, 1997. – 22 с.
13. Астафьев, В.П. Царь-рыба : повествование в рассказах / В.П. Астафьев. – М. : Эксмо, 2007. – 512 с. – (Русская классика XX века).
14. Пташнікаў, І.М. Збор твораў : у 4 т. / І.М. Пташнікаў. – Мінск : Маст. літ., 1992. – Т. 3 : Аповесць; раман. – 512 с.
15. Андраюк, С.А. Иван Пташнікаў / С.А. Андраюк // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Акадэмія гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У.В. Гніламёдаў, С.С. Лаўшук. – Мінск : Беларус. навука, 1999–2002. – Т. 4. Кн. 1. 1966–1985. – С. 490–520.

Поступила 26.06.2016

**GENRE MODIFICATION OF THE REALISTIC STORY
OF THE SECOND HALF IN THE XX CENTURY
(ILLUSTRATED BY THE EXAMPLE OF V. ASTAFIEV'S AND I. PTASHNIKOV'S WORKS)**

E. KRIKLIVETS

The article deals with the causes and the results of genre modification of the realistic story in the second half of the twentieth century illustrated by the example of V. Astafiev's and I. Ptashnikov's works. The transformation of genre structure is associated with the increase in the volume and the complexity of the material, which is interpreted artistically. Event-related and chronological unity of the story gives way to fragmentary narrative, consisting of the cycle of short stories (sketches). The integration of genre structures are formed inside the narrative form: the borders of the story, the short story, the sketch, the essay, and the parable are vague and interpenetrative. The structural and semantic unity of the narrative is provided by circumspect composition, common art space, the fact that all "micro plots" are oriented to the solution of the central conflict, and the dominant position of the author.

Keywords: genre, story, genre modification, narration in stories, short story, sketch, integration of genre structures.

УДК 821.163.41

АЛЛЮЗИИ ЛИРИКИ Г.Р. ДЕРЖАВИНА В ОДАХ СБОРНИКА П.П. НЕГОША
«ОТШЕЛЬНИК ЦЕТИНЬСКИЙ»

Л.С. ЦИМАНОВИЧ

(Белорусский государственный университет)

liudmila_riko@tut.by

Представлен анализ первого опубликованного сборника Петра II Петровича Негоша «Отшельник цетиньский». Поскольку основной его идеей было прославление России и ее первых государственных лиц, стихи, вошедшие в книгу рассматриваются с точки зрения возможного влияния творчества Г.Р. Державина. Во-первых, он является признанным мастером одической лирики в русской литературе в частности и в славянских литературах в целом; во-вторых, Негош высоко ценил его творчество. Проведен сопоставительный анализ, доказывающий, насколько близки были воззрения русского и черногорского поэтов. Преимуществом идей обнаруживается не только в панегирической лирике Негоша, но и в стихах философской и патриотической тематики.

Ключевые слова: Ода, Черногория, Россия, сербская литература, русская литература.

Введение. В 1833 г. состоялась первая поездка Петра II Петровича Негоша в Россию, продолжавшаяся без малого полгода, а также ставшая первым далеким путешествием поэта и началом его знакомства с миром за пределами Балканского полуострова. Великолепие российской столицы и то радушие, с которым его приняли, глубоко поразили поэта. О его чувствах и эмоциях можно судить по письму, которое он из Петербурга отправил Вуку Стефановичу Караджичу: «Сдается мне, что поднят я на крыльях Дедала, и из воздуха наблюдаю, или же во сне осматриваю столицу, которую с полным правом можно назвать столицей царя и именно великого» [1, с. 42].

Рефлексии об этой поездке в Россию нашли отражение в сборнике Негоша «Отшельник цетиньский» («Пустињак цетиньски», 1834), изданном в Цетиньской типографии вскоре после возвращения, куда вошло десять поэтических произведений: «Черногорец – всемогущему Богу» (*Црногорац к свемогућему Богу*), «Черногорец в плену у вилы» (*Заробљен Црногорац од виле*), семь текстов одического характера: «Ода на День рождения Всероссийского Императора Николая Первого» (*Ода на дан рођења сверског императора Николаја Првог*), «Отзовись на мой голос, свирель...» (*Одјекуј ми гласе, свиро*), «Ода на День рождения наследника русского престола царевича Великого князя Александра Николаевича» (*Ода на дан рођења наследника руског престола цесаревича великог књаза Александра Николајевића*), «Князю Александру Николаевичу Голицину» (*Књазу Александру Николајевићу Галицину*), «Степану Дмитриевичу Нечаеву» (*Степану Дмитријевићу Нечајеву*), «Нева-река, зеркало человечества...» (*Нево, р'јеко, огледало људства*), «Дунул ветер сильный на Россию...» (*Дуну вјетар јаки пут Русије*), сатирическое произведение «Ода турецкому султану» (*Ода султану турскоме*), а также посвящение сборника сербскому народу.

Основная часть. В сборнике доминирует ода, однако у Негоша в данном жанре высокого стиля встречаются элементы народного языка, а некоторые из своих хвалебных сочинений он вообще слагает по образцу народных эпических песен. Эдвард Гой дал одам Негоша следующую характеристику: «Эти стихи написаны восьмисложником и полны помпезных похвал в стиле оды, которая тогда еще была в моде в России, и самым искусным представителем которой был Державин» [2, с. 17]. Действительно, Г.Р. Державин (1743–1816) является одним из самых выдающихся поэтов русской литературы в жанре оды, и его влияние прослеживается во многих произведениях сборника черногорского поэта.

Так, элементы сюжета и композиции стихотворения «На рождение в Севере порфиринового отрока» Г.Р. Державина четко можно проследить в «Оде на День рождения наследника русского престола царевича Великого князя Александра Николаевича» Негоша, где повествуется о появлении на свет будущего российского императора Александра II.

Следует отметить, что сам наследник родился 29 апреля 1818 г., т.е. задолго до первой поездки Негоша в Россию (июнь – декабрь 1833 г.) и написания самого стихотворения (1834). То есть, сербский поэт не мог быть ни на приемах в честь рождения цесаревича, ни на празднованиях его дней рождения. Однако, несмотря на это, избрал для оды будущему государю именно сюжет его рождения, так же как это сделал Державин в стихотворении «На рождение в Севере порфирородного отрока», которое было написано в 1779 г. Событием, подтолкнувшим Державина на написание оды, стало рождение в Санкт-Петербурге престолонаследника Александра Павловича Романова (Александра I) 23 декабря (12 декабря по старому стилю) 1777 г. В самом стихотворении нет точной даты рождения монаршей особы, однако ее можно определить, раскрыв смысл авторских метафор: Державин, используя мифологические образы, описывает лютые холода, которые, как по волшебству, исчезают с появлением на свет «порфирородного

отрока»: *В это время, столь холодно, / Как Борей был разъярен, / Отроча порфиородно / В царстве Северном рожден. / Родился – и в ту минуту / Перестал реветь Борей; / Он дохнул – и зиму люту / Удалил Зефир с полей; / Он воззрел – и солнце красно / Обратилось к весне; / Он вскричал – и лир согласно / Звук разнесся в сей стране; / Он простер лишь детски руки – / Уж порфиру в руки брал; / Раздались Громы звуки, / И весь Север воссиял* [3, с. 88].

Как приводит объяснения самого Державина Я. Грот, резкая смена погоды связана не с реальными событиями 1777 г., а с тем, что «декабря 12 дня... солнце оборачивается на весну» [4, с. 81–82], т.е. автору прекрасно удалось обыграть в поэтическом плане данное природное явление.

Теперь обратимся к «Оде на День рождения наследника русского престола царевича Великого князя Александра Николаевича» Негоша. Здесь мы также наблюдаем резкую смену погодных условий и внезапную оттепель: *Зачем север, для мира страшный, / в лучи сияющего солнца / сейчас принарядился? / Солнце ли это стало / с другой стороны свой цикл вершить, / и природа закон вечный / так страшно нарушила? / Моря ли это, льдом скованные, / и горы всего севера / к светящемуся шару чистому / обернулись и пали? / Смотри, какие чудеса происходят!* [5, с. 75] (Здесь и далее в цитатах перевод наш. – Л.Ц.).

Как уже было упомянуто, Александр II родился 29 апреля 1818 г., т.е. в период, для которого не характерны замерзшие реки и покрытые снегом вершины гор (которых в западной части России практически нет вообще, в отличие от Черногории). Однако это не единственная фактографическая ошибка Негоша в данном произведении. Далее сербский поэт описывает преобразование Петербурга, вызванное рождением престолонаследника, хотя на самом деле Александр Николаевич Романов родился в Москве: *Как Петров град светится, блистает, / сверкают молнии, гремит гром, / над ним по воздуху / текут реки огненные! / Нева чистая и голосистая / идет смело и весело / плести венец бессмертия / младенцу великому / Николая, Александры, / а Петрополь над ней удивительный, / смотрит на светлое лицо, / гордится и веселится, / так как видит рождение / наследника своей славы, / своему отцу подобного.* [5, с. 75–76]

Однако у Негоша Петербург является олицетворением Петра Великого, пример которого столь важно подчеркнуть черногорцу, ведь именно при этом императоре сложились столь важные для балканского народа русско-черногорские связи, и была оказана братская поддержка. Кроме того, обширные описания северной столицы, в отличие от упоминаний Москвы, обусловлены и тем, как заметила Н.Д. Блудилина, что «здесь сказываются и живые впечатления поэта, посетившего Петербург, которым он восхищался, а в его поэзии рождались образы, призванные символически зафиксировать победы человеческого гения, которому сама природа плетет венец бессмертия» [6, с. 87].

Негош также призывает Александра II продолжать традиции объединения славян и во всем следовать примеру своих родителей: *«Живи, процветай, Александр! / Примером тебе пусть будут / твои великие родители; / по их пути везде ходи, / и так быстро ты достигнешь / всемогущества Древнего Рима... / Живи для всех и здоров будь, / будь тем, кто права славянские / возвышает и будь для них щитом твердым, / как твой отец храбрый* [5, с. 76–77].

Аналогичный призыв мы находим и у Державина, однако у русского поэта наряду с родителями упоминается Екатерина II, которую Державин считал воплощением просвещенного монарха: *Возрастай, уподобляясь / Ты родителям во всем; / С их ты матерью равняйся, / Соравняйся с божеством* [3, с. 89].

Сопоставимость призывов двух стихотворений заметил еще П.А. Лавров, анализируя сборник Негоша «Отшельник цетиньский». Однако развивать данную тему он не стал, заметив лишь в сноске: «Подобное обращение (к престолонаследнику – Л.Ц.) у Державина, который был известен поэту...» [7, с. 225].

Так же как и Державин, Негош весьма широко использует образы античности: у него царь с царицей восседают на «Олимпе славянском», Александру предрекают «достичь всемогущества Древнего Рима», а столица Российской Империи названа «Петрополь»: примечательно, что такое название города неоднократно использовал Г.Р. Державин в своих стихах. Однако тема апофеоза престолонаследника, в отличие от оды Державина, выражена не так явно. Если русский поэт открыто называет Александра I «богом» (*Я подумал в изумлении: / Знать, родился некий бог* [3, с. 88] или «полубогом» (*Возрастай, дитя прекрасно! / Возрастай, наш полубог!* [3, с. 89]), то Негош, ввиду духовного сана и личных религиозных убеждений, лишь косвенно «обожевляет» будущего императора, поселив его на «Олимпе славянском», т.е. используя метафору Олимпа как места, где, согласно древнегреческой мифологии, жили только боги.

Одной из знаковых метафор сборника «Отшельник цетиньский» является позаимствованный у Державина «венец бессмертия»: его мы находим в «Оде на День рождения наследника русского престола царевича Великого князя Александра Николаевича»: *Нева чистая и голосистая / идет смело и весело / плести венец бессмертия / младенцу великому / Николая, Александры* [5, с. 75], а также в «Оде на День рождения всероссийского императора Николая Первого»: *Сейчас посланники со всего мира / к твоему царю стремятся неистово: / и в его день рождения / с каждым славянином / плести венцы бессмертия, / и украшать ими две головы – / Николая, Александры* [5, с. 71].

Примечательно также, что в данном стихотворении Негош употребляет еще одну знаковую для творчества Державина метафору – это «памятник» в духовном смысле: *А мы, братья твои / в горах чер-*

ногорских, / полюбили голос свободы, / в наших простых сердцах / будет памятник воздвигнут / защитнику наших прав - / Николаю великому [5, с. 71–72].

Поскольку ранее в творчестве Негоша данные метафоры не встречались, может быть уместным предположение, что их сербских поэт позаимствовал именно у Державина. Примечательно также, что «венец» как символ признания заслуг станет центральным в творчестве Негоша, и он использует его в названии своего главного сочинения – поэмы «Горный венец». Однако это еще впереди, а в сборнике «Отшельник цетиньский» он еще раз венчает головы Романовых «венцом славы» в стихотворении «Отзовись на мой голос, свирель», которое также посвящено императору Николаю I, однако написано уже полностью на народном языке рифмованным восьмисложником, что, в свою очередь, придает ему весьма мелодичный характер и делает похожим на песню, прославляющую военные подвиги. Особо следует выделить строки, в которых говорится об освобождении Дуная от турок: *Дунай у него (у царя – Л.Ц.) сейчас в руках, / это Стамбулу причиняет мучения;* [5, с. 74]. По содержанию они практически идентичны словам державинского стихотворения «Гром победы, раздавайся!»: *Воды быстрые Дуная / Уж в руках теперь у нас; / Храбрость Россю почитая, / Тавр под нами и Кавказ* [3, с. 241].

Следует отметить, что данное стихотворение, положенное на музыку О.А. Козловского, в свое время было весьма популярно в качестве неофициального гимна России во времена правления Екатерины II: «В России общеупотребительного светского гимна долго не существовало... Во время царствования Екатерины II композитор О.А. Козловский (1757–1831) – «директор придворной бальной музыки» сочинил полонез «Гром победы раздавайся». Он был написан в 1791 году по случаю взятия Измаила на слова Г.Р. Державина (1743–1816) и фактически стал неофициальным гимном» [9, с. 200–201].

При взятии Измаила в состав Российской империи попало лишь устье Дуная, фактически же территория, прилегающая к реке на Балканах, оказалась в «славянских руках» именно после русско-турецкой войны 1828–1829 гг., когда «Россия заставила султана издать специальный указ (хатт-и-шериф), провозглашавший Сербию самоуправляемым княжеством под верховной властью Турции» [10, с. 27], а случилось это именно в период правления Николая I, и Негош в стихотворении «Отзовись на мой голос, свирель» подметил данный факт весьма точно.

В стихотворении автор не дает больше ни одной аллюзии на сербские земли, кроме Дуная, однако употребление данного гидронима весьма характерно для раннего Негоша в качестве метафоры целого региона и народа, проживающего в нем. В «Оде на День рождения всероссийского императора Николая Первого» сербский поэт также употребляет названия русских рек, описывая широту и масштаб российского государства: *Москва, Нева, Волга, Дон, / пусть ваши чистые воды / сейчас сильнее всего вскипят, / пусть сейчас растут, чистые прыгают; / самый большой вам будет праздник* [5, с. 68–69].

Следует отметить, что такой прием (употребление гидронимов в качестве метафоры) Негош еще неоднократно использует в произведениях своего первого сборника, а наиболее ярко это выразится в стихотворении «Нева-река, зеркало человечества», где автор, обращаясь к реке, на которой расположен Санкт-Петербург, воспекает целую династию Романовых: *О ты, Нева, всегда со славою текла, / тобою гордились народы - / твой русский храбрый с братьями-славянами! / Всегда тебя слава короновала / и дом Романовых царствовал!* [5, с. 81].

Кроме хвалебных посвящений, в сборнике «Отшельник цетиньский» есть произведения, носящие ярко выраженный сатирический характер. Наибольший интерес из них представляет «Ода турецкому султану», в которой Негош обращается не к конкретному правителю Османской империи, а передает образ, сложившийся в сознании его подданных: «Автор осмеивает те преувеличения, которыми фантазия мусульманина украшает могущества султана» [8, с. 227]. Так что перед читателем предстает гротескный гиперболизированный образ: *Ты солнце сияющее над солнцами, / которое греет всем туркам! / Голова твоя возвышается над луной, / сабля твоя в три раза длиннее! Святитель чистой веры тобой дышит, / перо твое тополя выше, вокруг него отростки и ветви, которыми турки от зла защищаются!* [5, с. 94].

Само стихотворение написано «низким штилем», согласно теории М.В. Ломоносова, «каковы суть комедии, увеселительные эпиграммы, песни, в прозе дружеские письма, описание обыкновенных дел» [11, с. 589], и по своему содержанию скорее именно эпиграммой и является. И хотя объем произведения выходит за привычные для нас рамки эпиграммы, следует учитывать, что и в русской литературе до Пушкина «образцы эпиграмм XVIII в. страдают еще большой тяжеловесностью» [12, с. 1114–1115], так как для русской словесности данный жанр был новым. Аналогичная ситуация наблюдалась и в сербской литературе.

Однако парадоксальная особенность «Оды турецкому султану» заключается в том, что Негош определил жанр данного произведения именно как «ода». Для чего понадобилось сербскому поэту использовать подобный прием? Во-первых, вспомним, что все произведения, входящие в сборник «Отшельник цетиньский» имеют одическую направленность: в каждом из них присутствует элемент восхваления, будь то панегирики российской императорской семье и сановникам, прославление Бога или своего Отечества и России. И назвав обращение к турецкому султану одой, Негош стремился подчеркнуть целостность сборника. Во-вторых, объяснить данное несоответствие поможет сопоставительный анализ данного сочинения с некоторыми произведениями Г.Р. Державина.

Как известно, Державин первым в истории русской литературы прибег к введению элементов сатиры, относящихся к низкому «штилю», в произведение высокого стиля – оду. «Торжественная ода Державина соединяет в себе этические установки старших жанров – сатиры и оды, некогда абсолютно контрастных и изолированных... Само по себе это соединение буквально разрывает изнутри каноны устоявшегося ораторского жанра оды и классицистические представления о жанровой иерархии поэзии и чистоте жанра» [13, с. 288]. Данный прием им был использован в знаменитой оде «Фелица» для разоблачения низменной натуры приближенных «царевны Киргиз-Кайсацкия орды» [3, с. 97], а также в стихотворении «Вельможа», где автор призывает «*блюсть народ, царя любить, / О благе общим их стараться, / Змеей пред троном не сгибаться, / Стоять – и правду говорить*» [3, с. 216]. Примечательно, что Державин строит свое произведение на контрасте, начиная с того, какими он видит реальных вельмож, и чем это опасно: *Кумир, поставленный в позор, / Несмысленную чернь прельщает; / Но коль художников в нем взор / Прямых красот не ощущает, – / Се образ ложных молвы, / Се глыба грязи позлащенной! / И вы, без благодати душевной, / Не все ль, вельможи, таковы?* [3, с. 212]

Как уже было упомянуто, в «Оде турецкому султану» Негош использует собирательный образ султана, каким его видят подданные. Преувеличения, использованные сербским поэтом, можно объяснить именно отсутствием «благодати душевной» (образования, нравственности, сострадания) у верных султану турках и потурченцах, прежде всего.

Вспомним и знаменитое державинское стихотворение «Властителям и судиям», в котором также содержится укор сильным мира сего в превышении полномочий и призыв быть максимально справедливыми: *Цари! Я мнил, вы боги властны, / Никто над вами не судья, / Но вы, как я подобно, страстны, / И так же смертны, как и я. / И вы подобно так падете, / Как с древ увядший лист падет! / И вы подобно так умрете, / Как ваш последний раб умрет! / Воскресни, боже! боже правых! / И их моление внемли: / Приди, суди, карай лукавых, / И будь един царем земли!* [3, с. 92].

Также и у Негоша в «Оде турецкому султану» высмеивается идея всемогущества правителя Порты вершить человеческие судьбы, подобно Богу: *Ты один правишь, как нужно туркам, / но ничто голову не сломит / и корону от тебя не отнимет, / так как если и Стамбул у тебя заберут, / не смогут отнять святого и небесную Каабу* [5, с. 94].

Негош в данном произведении широко использует мусульманскую символику, что позволяет думать об антиисламском характере стихотворения. Однако это заблуждение: «Бог как таковой никогда не был предметом религиозных противоречий между черногорцами и турками. Разница между вероисповеданием одних и вторых заключается, прежде всего, в разнице их культа и морали» [14, с. 126]. Мусульманская символика в данном стихотворении призвана облечь обращение к султану в форму, подобную молитве. Но это молитва не правильная – она обращена не к Богу, а к смертному человеку. Примечательно, что державинское «Властителям и судиям» также является своеобразной молитвой, ибо представляет собой поэтическое переложение Псалма № 81.

Данные замечания указывают на близость взглядов и философского понимания соотношения Бога и человека в творчестве двух поэтов. Нельзя утверждать, что при написании «Оды турецкому султану» Негош руководствовался какими-либо образцами Державинской поэзии. Скорее всего, данное стихотворение было написано им еще до поездки в Россию в 1833 г. Как утверждал Р. Лалич, Негош планировал опубликовать его в приложении к сборнику эпических песен *Глас каменитака* («Голос горца»), рукопись которого он отвез для издания в Вену по пути в Россию [15, с. 314]. Но поскольку данный сборник в свет так и не вышел при жизни поэта, Негош посчитал нужным дополнить «Одой турецкому султану» сборник «Отшельник цетиньский», в котором он пробовал себя в разных стилях и направлениях, используя различные литературные приемы, в том числе и сатиру.

Кроме произведений одического характера, в сборник «Отшельник цетиньский» входят два сочинения, в которых автор не затрагивает темы России – это «Черногорец всемогущему Богу» и «Черногорец в плену у вилы». И хотя в плане содержания данные произведения весьма отличаются от других стихотворений сборника особой философской глубиной, влияние творчества Г.Р. Державина в них прослеживается.

Стихотворение «Черногорец всемогущему Богу» открывает одну из центральных тем в творчестве сербского поэта – тему божественного начала человеческой души, которая впоследствии разовьется в стихотворениях «Мысль», «Кто это на высокой горе», «Вечерняя молитва», достигнув апогея в поэме «Луч микрокосмоса». Как верно отметил Иво Андрич, «во всей нашей литературе у нас нет поэзии, которая была бы ближе Богу, и которая была бы написана более возвышенно. Для нас это много, потому что это – все» [16, с. 22].

В стихотворении «Черногорец всемогущему Богу» автор размышляет над ничтожностью человека перед Богом-творцом всего сущего во вселенной, при этом осознавая, что в человеке горит «искра огня» божественного, замкнутая в телесную оболочку, которая препятствует постижению Бога. Понимание конфликта разума с его стремлением к Богу, с одной стороны, и тела с присущей ему уязвимостью и желаниями, с другой, делают человека по-настоящему несчастным. Поскольку мысль об этом не давала по-

эту покоя, то стихотворение он назвал «Черногорец всемогущему Богу», под «черногорцем» имея в виду себя, человека, одного из многих, живущего среди высоких гор, необъятных просторов с разнообразием форм жизни, проявляющейся внутри: *посмотрю на ровные поля, / разными цветами украшенные, / посмотрю на гордые горы / в зелень одетые / или на цветок, едва заметный, - / повсюду вижу тебя всемогущего* [5, с. 65].

В заглавии автор сознательно умаляет себя, отказываясь от таких определений, как «поэт» или «мыслитель», подчеркивая тленную природу человека и принадлежность его судьбы власти Бога. Негош себя видит лишь одним из обитателей черных гор, своего маленького народа, которому во всем остается лишь уповать на Бога: *Но у меня больше нет сил / ближе тебя видеть, / но по предметам видимым / создателя их буду славить / и с удивлением великим / душой, сердцем тебе кричать: / «Ты царь мой и всего остального, / чья рука заложила / фундамент всего видимого / и в руках которого / конец той же величины! / Тебе слава бесконечная, / тебе честь нескончаемая, тебе спасибо, всемогущему, / пускай есть и будет / пока существуют люди и народы!* [5, с. 66–67].

Сходную философскую концепцию видения Бога можно найти в творчестве Г.Р. Державина: «вопрос о Боге не был праздным в XVIII веке, многие писатели-классицисты высказывались по этому поводу. Однако мало у кого из них была ясно составленная, по-державински четко выраженная система причинно-следственных отношений Бога и человека, перенесенная в поэтическую литературу из христианских источников православной веры» [17, с. 63]. Как известно, вершиной творческих размышлений о соотношении Бога и человека стало стихотворение Державина «Бог», идея которого возникла в 1780 г., а воплощение нашла в марте 1784 г., т.е. когда самому писателю было 40 лет. Таким образом, можно заключить, что Державин в своем произведении делает вывод о божественной сущности на основании уже пройденного им пути и многолетних размышлений о Боге и месте человека в мироздании. «Ода «Бог» стала настоящим литературным откровением, в котором выразились духовные поиски Державина и в котором русская поэзия вновь обрела свою первостепенную тему» [7, с. 63]. Примечательно, что Негош свое стихотворение написал в 1833 г., т.е. в возрасте 20 лет. Исходя из этого, очевидно, что само представление о Боге как «океане бесконечном», и о человеке, как «пловце без весел» в этом океане, Негошу было присуще еще с ранних лет, а поэтическую форму данная идея нашла в стихотворении Державина, которое настолько понравилось Негошу, что он, опираясь на него, решил написать свое собственное произведение.

Одним из первых исследователей творчества Негоша, который заметил влияние знаменитого стихотворения Державина «Бог» на «Черногорец всемогущему Богу» был П.А. Лавров автор фундаментального исследования «Петр II Петрович Негош, владыка черногорский и его литературная деятельность»: «Черногорец всемогущему Богу» выражает религиозную настроенность владыки. В нем нельзя не видеть местами подражания, а в общем влияния оды Державина «Бог». Стихотворение отличается глубиной чувства и в нем есть строфы, совершенно самостоятельные» [7, с. 229]. Тем не менее, как верно отметил Драгомир Костич, «Стихотворение было написано..., очевидно, под влиянием стихотворения «Бог» русского поэта Державина. Влияние – Державина, а переживания – Негоша» [18, с. 379].

В самом деле, прочитав только первые стихи Негоша, вспоминаешь начало произведения Державина:

Негош
*О ты, существом бесконечный
Без начала и без конца!* [5, с. 62]

Державин
*О ты, пространством бесконечный,
Живый в движенъи вещества...* [3, с. 114]

Далее по тексту Негош повествует об ограниченности человеческого разума для постижения Бога, похожие слова можно отыскать и у Державина, правда, представленные в конце произведения, подводя читателя к заключению. Сравним:

Негош
*Ты свет свой сокрыл
многоцветным покрывалом
величества и пространства,
и не дашь, чтобы видело тебя
око души нацумнейшей,
ни чтобы ум тебя вообразил,
но только начнет он о тебе думать,
занесет его в бескрайность,
от высокого к высшему пойдет,
летит жаждущий тебя увидеть,
или тень хотя бы твою!*[5, с. 62]

Державин
*Неизъяснимый, непостижный!
Я знаю, что души моей
Воображении бессильны
И тени начертать твоей;* [3, с. 115]

И хотя лирического героя Негоша весьма печалит факт невозможности осмыслить Бога, его утешает то, что в душе у него теплится «искра огня» божественного, т.е. душа, которая и роднит его с Бо-

гом. У Державина мы также находим переход от ничтожности человеческого «я» перед Богом до обнаружения Божьей частицы внутри «себя»:

Негош

*О, ты, сущность высшая,
ты же меня создал таким
недальновидным и маленьким?
И чему я подобен?
Я надеюсь, что-то твое
в моей душе сияет;
неизвестный, но я горжусь,
что с тобой схожее имею [5, с. 63]*

Державин

*А я перед тобой — ничто.

Ничто! — Но ты во мне сияешь
Величеством твоих доброт;
Во мне себя изображаешь,
Как солнце в малой капле вод. [3, с. 114]*

Анализируя представление Негоша о душе человеческой, Николай Велимирович в своем исследовании «Религия Негоша» писал: «То, что бессмертно в человеке, это как одна искра из божественного огня, к которому она, освобожденная от тела, опять возвращается» [41, с. 81]. Однако не исключено, что данная мысль посетила поэта после прочтения державинских строф, в которых говорится о попытке мысленно вознестись к пониманию Бога:

Негош

*Но было и что-то малое,
что может уподобится,
Со светом твоим большим,
Крошечная искра огня,
которая вырвется, во тьме летит
от огненного океана,
Пока опять к нему не вернется
[5, с. 63–64]*

Державин

*Не могут духи просвещенны,
От света твоего рожденны,
Исследовать судеб твоих:
Лишь мысль к тебе взнестись дерзает,
В твоём величьи исчезает,
Как в вечности прошедший миг.
[3, с. 114]*

Из приведенного выше сопоставительного анализа очевидна преемственность двух произведений в плане содержания. Однако в лирическом герое Негоша ощущается повышенный трепет и волнение перед лицом Бога: будто в тайне мироздания, которую не способен постичь человек, кроется благополучие его собственной судьбы. Об этом свидетельствует и объем произведения, больший, чем у Державина (ввиду включения дополнительных рефлексий о бытии: 160 стихов у Негоша и 110 – у Державина), а также метрика: стройные ямбы Державина излучают уверенность позиции автора, каждая его строфа звучит как манифест. Негош же для написания своего стихотворения использовал характерный для народной поэзии нерифмованный восьмисложный стих, ставший весьма популярным среди поэтов иллирийского движения в XIX в. «В прошедшие века, на широких югославянских просторах танцевали большое героическое «коло», где исполнялись восьмисложные героические песни. Дольше всего это «коло» просуществовало в Черногории...Насколько восьмисложная эпика, как песня для «кола» была близка слуху черногорца, показывает количество эпических восьмисложных стихов в творчестве двух правителей Черногории: владыки Петра II и князя-короля Николы I. Свои большие произведения «Горный венец», «Луч микрокосмоса» и «Самозванец Степан Малый» Негош написал десятисложным стихом, а поэтическое произведение «Свободиада», которое он адаптировал народному «колу», т.е. обычному черногорцу, он написал нерифмованным восьмисложным стихом» [20, с. 179–181]. Исходя из этого определяется и главное различие двух произведений: стихотворение Державина ввиду своей стройной формы звучит как ода Богу, а «Черногорец всемогущему Богу» по причине своей тональности больше походит на песню, обращенную к Богу, т.е. на молитву, которая «как разговор с Богом, стал для него (Негоша – Л.Ц.) источником и радости и утешения, и в то же время критерием для определения, что есть совершенная воля Божия. Молитвенное вдохновение и непрерывное богомыслие давало ему и силу для любого его начинания на поприще и епископском, и поэтическом, и государственном» [21, с. 4].

Самым объемным произведением сборника Негоша «Отшельник цетинский» является «Черногорец в плену у вилы». По жанровым особенностям его можно считать поэмой, так как в нем прослеживается четкая фабула и есть все основные элементы сюжета. Кроме этого, «Черногорец в плену у вилы» отличается от других стихотворений сборника идейной направленностью: данная поэма носит ярко выраженный патриотический характер: «В этом сотворении мы видим во владыке патриота, с гордостью вспоминающего светлые страницы сербской истории, оплакивающего темные и питающего надежды на лучшую будущность своего племени» [7, с. 229]. Также следует отметить, что в этом произведении Негош отходит от традиций классицизма, широко представленных в других сочинениях его сборника,

и создает наполненную духом романтизма поэму. Подтверждением тому являются уход от реальности посредством магического перенесения главного героя на лебедь на вершину Ловчена, обращение к народным мифологемам (образ вилы), обширные описания природы, на фоне которой и происходит действие, а также идея национального освобождения сербского народа.

Примечательно, что для осмысления судьбы сербского народа Негош выбирает мотив сна. «Сон, который не лжет, и в котором все допускается, был идеальным поэтическим средством для достижения новой чувственности и нового гуманизма [22, с. 39]. Во сне главному герою поэмы Драго Драговичу посредством ретроспективы показывается история Сербии, в которой много печальных эпизодов. У Негоша сон – это «возможность проникновения в иное измерение, открывающее необычные перспективы и возможности. Мотив сна, таким образом, приобретает максимально серьезный смысл; провиденциальный сон, преодолевающий времени и пространства сродни сну творческому, поэтическому вдохновению...» [23, с. 87].

Сходную концепцию сна мы находим и в творчестве Г.Р. Державина, который прибегал к данному литературному приему в таких своих произведениях, как «Видение мурзы», «Водопад», «Свобода». Последнее из них сопоставимо с поэмой Негоша по композиции: у Державина лирический герой также засыпает на лоне природы, и во сне к нему являются призрачные существа, предлагающие ему земную власть. Однако герой от нее отказывается, провозглашая высшим идеалом личную свободу: *Не хочу моей свободы, / Советь на мечты менять: / Гладки воды, козь погоды / Их не могут колебать. / Власть тогда моя высока, / Коль я власти не ищу* [3, с. 292].

У Негоша в поэме также присутствует лейтмотив свободы, но здесь речь идет о свободе целого народа. Именно эта свобода, по мнению автора, является основой для развития свободы личности. Об этом Негош намекает, назвав своего лирического героя вымышленным именем «Драго Драгович». История данного имени такова: на одной из первых страниц издания сборника «Отшельник цетинский» было написано: «Напечатано в типографии свободы черногорской на Цетине. Передано и допущено в печать цензором Драго Драговичем» [24, с. 1]... «Это была чистой воды шутка, так как не было никакой цензуры, и незачем и не для кого было ее вводить, но, по примеру других государств, было выделено одобрение цензора с именем «Драго Драгович», что обозначало «пиши то, что тебе драго (т.е., что хочешь)» [25, с. 68].

Таким образом, включение в сборник «Отшельник цетинский» поэмы «Черногорец в плену у вилы», которая, на первый взгляд, сильно отличается от других вошедших произведений, обусловлено идейной направленностью произведения: Негош устами Драго Драговича поет оду свободе и независимости.

Заключение. Следует отметить, что стихотворения Негоша, вошедшие в сборник «Отшельник цетинский», являются его первыми попытками написания одических произведений. Донести до читателя свои мысли о России и ее месте в славянской общности и в мире, о Боге и его соотношении с человеком, о Сербии, ее истории и будущих перспективах сербский поэт стремился во многом опираясь и где-то подражая Г.Р. Державину. Однако это не помешало ему создать весьма искренние и самобытные произведения одического жанра. И хотя некоторые литературоведы подчеркивают небольшую литературную ценность од Негоша, по нашему мнению, воспринимать данные произведения следует с точки зрения литературной практики молодого поэта и поиска собственного поэтического стиля, в становлении которого традиции русской литературы, и прежде всего творчество Державина сыграли не последнюю роль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Негош, Петар II Петровић. Вуку Стефановићу Караџићу / П.П. Негош // Собр. соч. : в 7 т. – Београд : Просвета, Цетиње: Обод, 1974. – Т. 5. – С. 42–43.
2. Гој, Е. Сабља и пјесна / Е. Гој. – Подгорица : Октоих, библиотека “Негош”, 2000. – 132 с.
3. Державин, Г.Р. На рождение в Севере порфирородного отрока / Г.Р. Державин // Стихотворения. – Л. : Советский писатель, 1957. – С. 87–89.
4. Державин, Г.Р. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота : в 9 т. / Г.Р. Державин. – СПб. : Типография императорской академии наук, 1864. – Том 1, т. III. – СПб., 1866. – С. 872.
5. Негош, Петар II Петровић. Ода на дан рођења наследника руског престола цесаревича великог књаза / П.П. Негош // Собр. соч. : в 7 т. – Београд : Просвета, Цетиње: Обод, 1974. – Т. 1. – С. 75–77.
6. Блудилина, Н.Д. Русские историософские мифологемы в начальной поэзии Негоша / Н.Д. Блудилина // Литературные взаимосвязи России XVIII–XIX вв. : по материалам российских и зарубежных архивохранилищ. – М. : ИПО «У Никитских ворот», 2015. – Вып. 1. – С. 127–143.
7. Лавров, П.А. Петръ II Петровичъ Нѣгошь владыка черногорский и его литературная дѣятельность / П.А. Лавров. – М. : Типография Э. Лиснера и Ю. Романа, 1887. – С. 402.
8. Державин, Г.Р. Гром победы, раздавайся! / Державин Г.Р. // Суворов, А.В. Наука побеждать. – М : Олма Медиа Групп, 2014. – С. 241–245.
9. Боханов, А.Н. Император Николай I / А.Н. Боханов. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 499 с.
10. Симакова, О.А. История южных славян (с древнейших времен до 1914 г.) : учеб.-метод. комплекс / О.А. Симакова, С.С. Александрович. – Минск : БГУ, 2006. – Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/92075>.

11. Ломоносов, М.В. Предисловие о пользе книг церковных в российском языке / М.В. Ломоносов // Полное собрание сочинений : в 11 т. – М. ; Л. : АН СССР, 1950–1983. – Т. 7 : Труды по филологии 1739–1758 гг. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1952. – С. 585–592.
12. Чехихин-Ветринский, В.Е. Эпиграмма / В.Е. Чехихин-Ветринский // Литературная энциклопедия : словарь литературных терминов : в 2 т. – М. ; Л. : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 2. П–Я. – Стб. 1114–1115.
13. Лебедева, О.Б. Жанрово-стилевое своеобразие лирики Г.Р. Державина (1743–1816) / О.Б. Лебедева // История русской литературы XVIII века : учеб. для вузов. – М. : Высш. шк.; Изд. центр «Академия», 2000. – С. 280–309.
14. Велимировић, Н. Религија Његошева / Н. Велимировић. – Подгорица : Октоих, библиотека “Његош”, 2001. – 164 с.
15. Лалић, Р. Белешке и објашњења / Р. Лалић // Његош Петар II Петровић. Пјесме // Целокупна дела Петра II Петровића Његоша : Књига прва. – Београд : Просвета; Цетиње: Обод, 1982. – III издање. – С. 259–408.
16. Андрић, И. Његош као трагични јунак косовске мисли / И. Андрић. – Подгорица : Октоих, 1996. – 73 с.
17. Горячева, О.Н. Интерпретация ветхозаветного и новозаветного образа Бога в оде Державина / О.Н. Горячева // К 260-летию со дня рождения Г.Р. Державина : сб. науч. работ. – Казань : Казан. гос. ун-т, 2004. – С. 58–64.
18. Костић, Д.Ј. Прва Његошева песма (Црногорац к свемогућему Богу) / Д.Ј. Костић // Од косовског завета до Његошевог макроkozма: Петар II Петровић Његош (1813-2013) : междунар. тематический сб. – Косовска Митровица, 2014. – С. 377–387.
19. Велимировић, Н. Религија Његошева / Н. Велимировић. – Подгорица : Октоих, библиотека “Његош”, 2001. – 164 с.
20. Kilibarda, N. Usmena književnost / N. Kilibarda // Istorija crnogorske književnosti : монография : в 3 т. – Podgorica : Institut za crnogorski jezik i književnost, 2012. – Knjiga I. – С. 270.
21. Бойович, К. иеромонах. Митрополит Петр II Петрович Негош как христианский философ : автореф. дис... канд. богословия / К. Бойович. – Сергиев Посад, 2008. – С. 32.
22. Вучетић, Ј. Сан и његова откривалачка функција у племенском животу Његошевог дела / Ј. Вучетић // Баштина. 2013. – № 35. – С. 29–44.
23. Кумбашева, Ю.А. Мотив сна в русской лирике первой трети XIX века : дис... филолог. наук : 10.01.01 / Ю.А. Кумбашева. – СПб., 2001. – 230 с.
24. Петровић, Петар Владика Црногорски. Пустињак цетињски: сборник стих. – Ценинџ: Штампарија Црногорска, 1834. – 43 с.
25. Ровински, П.А. Ровински о Његошу / П. А. Ровински. – Цетиње : Обод, 1967. – 274 с.

Поступила 25.04.2016

THE ALLUSIONS OF G. DERZHAVIN POETRY IN THE ODES OF P. NEGOŠ COLLECTION «THE HERMIT OF CETINJE»

L. TSIMANOVICH

This work presents an analysis of the first published collection of Petar II Petrovic Njegosh "Hermit of Cetinje". As its main idea was the glorification of Russia and its rulers, the lyrics included in the book are considered in terms of the possible impact of G. Derzhavin works. On the one hand, he was the leader in writing odes in Russian literature in particular and in the whole Slavic literature in general; on the other hand, Njegosh admired his works, getting from them characters and ideas. Also, the research includes comparative analysis which proves how similar were the views of Montenegrin and Russian poets. The continuity of Derzhavin ideas is observed not only in Njegosh panegyric poetry, but also in his philosophical and patriotic works.

Keywords: *The Hermit of Cetinje; ode; Montenegro; Russia; Serbian literature, Russian literature.*

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 81'373.46 + 811.161.1 + 811.111 + 811.581.11

БАЗОВЫЕ ЦВЕТОЛЕКСЕМЫ В ЗАПАДНОЙ И ВОСТОЧНОЙ ТРАДИЦИЯХ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИХ ВЫДЕЛЕНИЯ

А.С. ЧЕКУЛАЕВА

(Белорусский государственный университет, Минск)

nastassia888@gmail.com

Рассмотрена методология выделения базовых цветолексем в западной и восточной традициях на примере русского, английского и китайского языков. Ученые Античности и эпохи Возрождения начали изучать вопрос выделения основных цветов. Первая научно обоснованная теория возникла в Новом времени – теория спектрального анализа И. Ньютона. В противовес ей И.В. Гете создал «Учение о цвете», изучив влияние цветов на психику человека и предложив классификацию цветовых оттенков. Изучением системы базовых цветообозначений с точки зрения антропологии занимался В. Тернер. Список, предложенный американским лингвистом М. Сводешом, может также выступать критерием выделения базовых цветообозначений. Особый интерес в изучении цвета представляет теория Б. Берлина и П. Кея об универсальном характере эволюции цветоименований. В восточной традиции выделение базовых цветолексем берет начало с «гаммы пяти цветов» 五色, для которой была характерна связь основных цветов со сторонами света.

Ключевые слова: базовая цветолексема, «Учение о цвете», теория спектрального анализа, список Сводеша, цветовая триада, универсальный характер эволюции цветоименований, «гамма пяти цветов».

Введение. Цветообозначения представляют особый интерес в процессе изучения лексической составляющей системы языка, являясь при этом частью более широкого вопроса соотношения содержания и формы языкового знака. Поскольку определение четких границ системы цветообозначений естественного языка представляет особую трудность, для удобства исследования и анализа очень важно выделить ряд базовых терминов цвета. Однако, несмотря на то, что «физическая природа цвета одна и та же для всех культур» [1, с. 5], нельзя однозначно говорить об универсальном для всех языков выделении базовой цветосемантики, поскольку основные колоремы по различным языкам могут не совпадать.

Так, например, в русском языке присутствуют цветовые термины «голубой» и «синий», которые являются основными. В свою очередь, в английском языке базовой цветолексемой, называющей целую группу оттенков синего цвета, является “blue”, которая переводится на русский и как «голубой», и как «синий».

Еще древнегреческие ученые обращались к проблеме происхождения цвета. Демокрит различал четыре основных цвета: *белый, черный, красный и зеленый*, которые были обусловлены различными формами атомов. Лукреций расширил это представление, полагая, что на окраску влияют размещение и движение атомов. Согласно Платону, световая теория которого сыграла значительную роль в Средневековой Европе, цвета возникают от взаимодействия видимых частиц света с частицами, излучаемыми телами. По Аристотелю, все цвета состояются из двух основных цветов: черного и белого. Радугу Аристотель объяснял тем, что солнце имеет большое количество неполных отражений на облаках, причём цвета возникают вследствие отражений под разными углами [2, с. 3–4].

В эпоху Возрождения изучением цвета занимался Леонардо да Винчи: его наблюдения касались применения цвета в живописи. В своем сочинении «О свете и тени, цвете и красках» он говорил о «простых» цветах, перечисляя их в следующем порядке: *белый, желтый, зеленый, синий, красный, черный*. «Белый берем мы за свет, без которого нельзя видеть ни одного цвета: желтое – за землю, зеленое – за воду, синее – за воздух, красное – за огонь, черное – за мрак» [3, с. 73]. Чтобы увидеть многообразие «смешанных» цветов, художник предлагал взять цветное стекло и через него смотреть на окружающие предметы. «И проглядишь ты глазом смешения цветов, число которых бесконечно, и этим способом сделаешь выбор цветов наново изобретенных смешений и составов» [3, с. 74]. Хотя Леонардо да Винчи не причислял к цветам черное и белое, «так как одно есть мрак, а другое свет, то есть одно есть лишение, а другое порождение» [3, с. 74], тем не менее он не обходил их вниманием, говоря о том, что в живописи эти цвета являются главными, так как живопись состоит из тени и света, из темного и светлого. Можно сказать, что выдающийся итальянский ученый и художник одним из первых заложил основы теории живописи и цветоведения в европейской науке.

Античное учение о происхождении цвета было преодолено в теории Исаака Ньютона о цветовом спектре, согласно которой при прохождении солнечного луча через треугольную стеклянную призму происходит его разложение на цветовой спектр, условно включающий в себя 7 основных спектральных цветов (цвета радуги): «красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, индиго, глубоко-фиолетовый» [4, с. 42]. Однако в универсальной теории спектрального анализа, предложенной И. Ньютоном, и воспринятой не только западной наукой, но и китайскими учеными (с проникновением спектральной теории Ньютона в Китай традиционное понятие «пяти цветов» уступило место семи цветам теории спектрального анализа), с лингвистической точки зрения можно заметить ряд несоответствий.

Основная часть. Так, в качестве примера рассмотрим соответствия цветолексемам «голубой» и «синий» в английском и китайском языках. Оба эти цвета являются спектральными, следовательно, основными, базовыми. В английском языке голубому цвету соответствует «blue», синему – «indigo». Однако цветолексема «индиго» есть и в русском языке, обозначающая «темно-синее красящее вещество» (таким образом, в сознании русскоговорящего человека цвет «индиго» ассоциируется с темно-синим оттенком и не может быть включен в список базовых цветоименований). В китайском языке синему цвету, как правило, соответствует термин 藍 lán. «Учебный словарь современного китайского языка» (现代汉语学习词典) определяет его как «цвет ясного неба» [5, с. 745] и отсылает к названию растения 蓼蓝 liǎolán («горец красильный», китайский аналог растения индиго, называется 藍 lán) [5, с. 789]. Следовательно, цветолексема 藍 lán скорее можно отнести к синему цвету. Однако нередко при описании спектра видимого излучения в китайском языке термин 藍 lán сдвигается ближе к зеленому цвету, заменяя собой 青 qīng. А синий цвет, как и в английском языке, передается через термин «индиго» 靛 diàn. Сравним описание радуги в «Учебном словаре современного китайского языка» (现代汉语学习词典): в состав радуги (虹 hóng) входят такие цвета, как 红 hóng «красный», 橙 chéng «оранжевый», 黄 huáng «желтый», 绿 lǜ «зеленый», 蓝 lán «голубой», 靛 diàn «синий» («индиго») и 紫 zǐ «фиолетовый» [5, с. 505].

В противовес спектральной теории И. Ньютона великий немецкий поэт и естествоиспытатель И.В. Гёте создал «Учение о цвете», в котором описал психофизиологическое воздействие цвета на человека. И.В. Гёте считал, что каждый цвет оказывает «действие на чувство зрения, к которому он преимущественно приурочен, а через него и на душевное настроение» [6, с. 347].

Опираясь на основные положения психологической составляющей своего учения, И.В. Гёте разделил цвета на «положительные» (желтый, красно-желтый (оранжевый), желто-красный (сурик, киноварь)), которые «вызывают бодрое, живое, деятельное настроение» [6, с. 349] и «отрицательные» (синий, красно-синий, синева-красный), вызывающие «ощущение беспокойства, мягкости и тоски» [6, с. 353]. Зеленый цвет, по мнению И.В. Гёте, представляя собой смесь «материнских» цветов – синего и желтого, занимает промежуточное положение и способствует спокойной умиротворенности [6, с. 361].

По теории И.В. Гёте, существует разделение сочетаний цветов на «характерные» [6, с. 365] и «нехарактерные» [6, с. 369]. К первым он относил пары цветов, расположенные в цветовом круге через один цвет (желтый и синий, желтый и пурпурный, синий и пурпурный, желто-красный и сине-красный), а ко вторым – пары соседних цветов (желтый и желто-красный, желто-красный и пурпур, синий и сине-красный, сине-красный и пурпур). «Гармоничный колорит», по Гёте, возникнет тогда, «когда все соседние цвета будут приведены в равновесие друг с другом» [6, с. 317].

Таким образом, основная заслуга И.В. Гёте заключается в создании классификации цветовых оттенков и определении психологических состояний, связанных с восприятием тех или иных цветов и контрастных цветовых сочетаний. Известно, что сам Гёте ценил свою работу по цвету значительно выше своего поэтического творчества и считал ее главным делом всей жизни.

В настоящее время существуют различные подходы к исследованию базовых терминов цвета. Остановимся подробнее на наиболее авторитетных.

Изучением системы базовых цветообозначений с антропологической точки зрения занимался известный английский этнограф и антрополог Виктор Тернер, который в своей работе «Проблема классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу)» показал, что цветовая триада *черный-белый-красный* является не только первичной, но и универсальной для многих культур. В. Тернер заметил, что у представителей африканского племени ндембу «первичные (непроизводные)» значения имеют только три цвета: белый, красный и черный. Все остальные цвета являются производными (как например, «серый» *chitookoloka* происходит от «белый» *tooka*), либо передаются опосредованно через названия предметов («зеленый» *meji anatamba* означает «сок сладких листьев картофеля»), «нередко те цвета, которые мы сочли бы отличными от белого, красного или черного, у ндембу лингвистически отождествляются с ними. Синяя ткань, например, описывается как «черная», а желтые и оранжевые предметы объединяются под одной рубрикой «красных»» [7, с. 72].

В свою очередь список Сводеша (Swadesh list), предложенный американским лингвистом Моррисом Сводешем, выступает как инструмент для оценки степени родства между различными языками

по такому признаку, как схожесть наиболее устойчивого базового словаря. Настоящий список представляет собой перечень базовых лексем конкретного языка, упорядоченный по убыванию их «базовости». Минимальный набор важнейшей («ядерной») лексики содержится в 100-словном списке Сводеша, кроме того, используются также 200- и 207-словные списки. Что касается цветоименований, в список включены всего пять цветолексем: № 172 red – «красный» – 紅 (hóng); № 173 green – «зеленый» – 綠 (lǜ); № 174 yellow – «желтый» – 黃 (huáng); № 175 white – «белый» – 白 (bái) и № 176 black – «черный» – 黑 (hēi) [8]. Однако в аннотированном списке Сводеша для сино-тибетской семьи синитической группы (110 слов) [9] для зеленого и красного цветов приводятся различные наименования в традиционном и современном китайском языке: классическому китайскому соответствуют такие цветолексем, как 青 qīng «сине-зеленый» (вместо 綠 lǜ «зеленый») и 赤 chì «алый» (вместо 紅 hóng «красный»).

Таким образом, определение базовых цветообозначений также может основываться на списке Сводеша как на перечне базовых лексем конкретного языка. Однако следует учитывать различия между традиционным и современным китайским языком и не исключать исследования более ранних цветолексем (青 qīng «сине-зеленый» и 赤 chì «алый, красный», а также «червонный» для русского языка).

Особый интерес в изучении цвета представляет теория Б. Берлина и П. Кей об универсальном характере эволюции цветоименований. Американские ученые в результате ряда исследований пришли к выводу, что процесс возникновения и развития цветоименований в различных языках является своего рода языковой универсалией. Обработав обширный лингвистический материал (данные около 98 языков разных языковых семей), в монографии «Базовые цветоименования: их универсальность и эволюция», опубликованной в 1969 году, они представили следующие выводы: 1) цвет – это семантическая универсалия; 2) цветообозначения в индоевропейских языках могут быть описаны с помощью трех признаков: цветовой тон (hue), яркость (brightness) и насыщенность (saturation); 3) основной единицей цветообозначения выступает «базисный цветовой термин» (basic color term); 4) количество универсальных базисных цветов-терминов ограничено (варьирует от двух до одиннадцати).

Берлин и Кей выделили 11 основных цветовых терминов: *белый, черный, красный, синий, зеленый, желтый, коричневый, фиолетовый, оранжевый, розовый, серый*.

Главными критериями выделения основных цветообозначений выступают следующие признаки [10, с. 6] (в качестве примеров приведены русские и китайские цветообозначения):

1. Слово должно представлять собой монологемный термин; должно быть неприменомным, т.е. иметь одно лексическое значение. Этот критерий исключает такие цветообозначения, как «синева-зеленый» или 乳白 (rǔbái) «молочно-белый».

2. Его значение не должно быть уже значения другого названия цвета, т.е. его значение не должно содержаться в цветообозначении, указывающем на близкий оттенок. Например, «сиреневый» содержится в значении «фиолетовый».

3. Слово должно обладать широкой сочетаемостью. Цветообозначения, описывающие ограниченную группу объектов (волосы, глаза, масть животных, оперение птиц и т.п.), основными не являются. Например, «рыжий» или 黔 (qián) «черный» (о волосах человека).

4. Слово должно быть психологически значимо для носителей языка (англ. *salient*). Психологическую значимость характеризуют следующие показатели: а) тенденция оказываться среди первых цветообозначений, перечисленных информантами; б) устойчивое денотативное значение, т.е. денотат одинаков как для носителей языка, так и в разных контекстах; в) присутствие в идиолекте всех информантов. Если статус основного цветообозначения вызывает сомнения, следует иметь в виду дополнительные критерии (5–8) [10, с. 6–7].

5. Словообразовательная потенция сомнительного цветообозначения должна быть такой же, как у основных цветообозначений, установленных по предыдущим критериям.

6. Слово не может одновременно обозначать цвет и предмет соответствующего цвета. Например, 金 (jīn) «золото; золотой».

7. Слово не должно быть недавним заимствованием.

8. Сложные и производные слова основными цветообозначениями не являются.

Следует отметить, что первый и восьмой критерии оказываются достаточно спорными для китайского языка. По сути, основное цветообозначение может быть сложным словом, если его лексическое значение является неприменомным. Например, в китайском языке в группу основных цветообозначений входит термин 粉红 (fěnhóng) «розовый», состоящий из двух компонентов: 粉 fěn «белый» и 紅 hóng «красный».

Кроме того, Берлин и Кей разработали и обосновали стадийный характер цветовых понятий, т.е. все цвета в языке и культуре появляются в определенном порядке: от более простых и значимых для человека к более сложным. Этот порядок, как правило, присущ большинству языков.

Всего Берлин и Кей выделили семь стадий формирования основного набора терминов-цветообозначений. Первый уровень – это *белый* (как образ солнечного света) и *черный* (символизирует ночной покой) цвета. На втором уровне находится *красный* как цвет крови и огня, важнейших составляющих в жизни человека. На третьем, четвертом и пятом уровнях появляются соответственно *синий* (цвет воды и неба), *зеленый* (цвет растительности) и *желтый* (свет солнца, звезд; цвет золота) – цвета, преобладающие в окружающем человека природном мире. На шестом уровне выделяется коричневый, а на последнем, седьмом, – такие цвета, как *розовый*, *оранжевый*, *фиолетовый* и *серый*.

Однако Б. Берлин и П. Кей отметили некоторые исключения, например, в русском языке было обнаружено 12 основных цветообозначений, поскольку в нем есть два наименования для синего спектра.

Ученые пришли к выводу, что большинство наименований цветов происходит от названий предметов. Вначале цвет передается в языке опосредованно, путем указания на цвет соответствующих пространственных предметов или объектов природы: «как молоко», «как снег» (белый), «как сажа» (черный), «как кровь» (красный) и т.д. Например, китайский иероглиф 赤 (chì), передающий алый цвет, восходит к ритуальным жертвоприношениям древних китайцев, изначально изображал человека, сжигаемого на костре; английский «violet» и русский «фиолетовый» восходят к латинскому слову «viola», означающему «фиалка». Следует отметить, что китайский язык авторами этой теории был отнесен к категории проблематичных случаев. Последовательность возникновения терминов для обозначения фиолетового и розового цветов не соответствует закономерности, зафиксированной у Берлина и Кея [11].

При изучении основных цветообозначений необходимо обратить внимание на работу П. Кея и Ч. Мак Дэниэла «The linguistic significance of the meanings of basic color terms» (1978), в которой установлено различие между первичными и вторичными основными цветовыми терминами. Первичны первые шесть терминов системы основных цветообозначений: *белый*, *черный*, *красный*, *зеленый*, *желтый*, *синий*. По мнению этих исследователей, универсальная структура значений основных цветообозначений биологически обусловлена совокупностью нейрофизиологических процессов, обеспечивающих цветовое восприятие. Зрительный нерв реагирует на четыре хроматические цветовые категории – *красный*, *зеленый*, *желтый*, *синий* – и на две ахроматические цветовые категории – *белый* и *черный*. Вторичные цветообозначения являются производными первичных: *коричневый* – *желтого* и *черного*, *розовый* – *красного* и *белого*, *фиолетовый* – *красного* и *синего*, *оранжевый* – *красного* и *желтого*, *серый* – *черного* и *белого*.

Таким образом, теория универсализма, предложенная Б. Берлином и П. Кеем, может служить достаточным основанием для выделения базовых цветообозначений. Однако следует учитывать специфические черты, присущие отдельно взятому языку. Например, наличие двенадцати базовых терминов цвета в русском языке (два термина для синего спектра: «*синий*» и «*голубой*») или присутствие в китайском языке базовой сложной цветолексемы 粉红 (fēn hóng) «*розовый*», противоречащей главным критериям выделения основных цветообозначений (моноксемность).

Основу классификации цветообозначений в китайском языке традиционно составляла гамма пяти цветов 五色, которая являлась частью целостной системы космологических представлений древних китайцев 五行 «пять элементов». Система «пяти элементов» базировалась на связи сторон света с целым рядом понятий, в том числе и с цветами. Так, западу соответствовал 白 bái «белый», северу – 黑 hēi «черный», югу – 赤 chì «красный», востоку – 青 qīng «сине-зеленый», а центру – 黄 huáng «желтый» цвета.

Однако с проникновением спектральной теории Ньютона в Китай специфическое понятие «пяти цветов» уступило место семи цветам европейской теории спектрального анализа. Произошло наложение понятий, в результате чего термин 紫 (zǐ) «пурпурный» заимствовал значение «фиолетовый». В современном языке лексема 紫 (zǐ) передает как фиолетовые, так и пурпурные оттенки. Кроме того, появилось заимствование «оранжевый» 橙色 (chéng sè) (знак 橙 (chéng) обозначает апельсиновое дерево), которое, по мнению некоторых исследователей, «еще не является до конца «психологически выделенным», в связи с чем можно сказать, что как цветоименование оно еще находится в процессе формирования» [11, с. 16]. Очевидно, что на разных этапах исторического развития система базовых цветообозначений китайского языка менялась по своему количественному и качественному составу: например, базовой в значении «красный» в древнекитайском языке выступала лексема 赤 (chì), которая не входит в состав базовых цветообозначений современного китайского языка, будучи вытесненной знаком 红 (hóng). Система цветообозначающей лексики китайского языка резко отличается от систем других языков, в определенных аспектах не соответствуя универсальной теории Берлина–Кея об особенностях эволюции цветоименований. Розовый и фиолетовый цвета, как было отмечено выше, появились раньше седьмой ступени развития системы цветообозначений.

Заключение. Основаниями выделения базовых цветолексем могут выступать: теория спектрального анализа И. Ньютона, цветовой круг И.В. Гёте (с точки зрения физических и художественных свойств цвета); теория цветовой триады В. Гернера, список М. Сводеша и теория Б. Берлина и П. Кея об универсальном характере эволюции цветоименований (с точки зрения лингво-антропологических

исследований). При этом следует учитывать различия между традиционным и современным языками и не исключать рассмотрение более ранних цветолексем (青 qīng «сине-зеленый» и 赤 chì «алый, красный», а также «червонный» для русского языка). В этой связи интерес представляют теории ученых Античности и Возрождения, а также традиционная для китайской культуры гамма пяти цветов. Однако, учитывая их культурно-этническую специфичность и недостаточную обоснованность научно-методологической базы, нецелесообразно всецело на них опираться при построении методики выделения базовых терминов цвета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Василевич, А.П. Исследование лексики в психолингвистическом эксперименте: на материале цветообозначения в языках разных систем / А.П. Василевич. – М. : Наука, 1987. – 138 с.
2. Автайкина, Н.П. Культурологические воззрения на цвет в Античности, Византии и Древней Руси / Н.П. Автайкина // Вестн. АлтГТУ им. И.И. Ползунова. – 2006. – № 1. – С. 3–7.
3. Леонардо да Винчи. О свете и тени, цвете и красках / Леонардо да Винчи // Суждения о науке и искусстве / Леонардо да Винчи. – СПб., 2008. – С. 69–79.
4. Ньютон, И. Оптика или трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света / И.Ньютон ; пер. с 3-го англ. изд. 1721 г. с прим. С.И. Вавилова. – Изд. 2-е, пересмотренное Г.С. Ландсбергом. – М. : Гос. изд-во технико-теоретической лит-ры, 1954. – 367 с.
5. 现代汉语学习词典. – 北京 : 商务印书馆, 2010. – 1740 页. – (Учебный словарь современного китайского языка. – Пекин : Commercial Press, 2010. – 1740 с.).
6. Месяц, С.В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете / С.В. Месяц. – М. : Кругъ, 2012. – Часть первая. – 464 с.
7. Тернер, В. Символ и ритуал / В. Тернер ; сост. В.А. Бейлис и автор предисл. – М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. – 277 с.
8. Annotated Swadesh wordlists [Electronic resource] / Annotated Swadesh wordlists. – Mode of access: <http://starling.rinet.ru/cgi-bin/main.cgi?root=new100&encoding=utf-eng>. – Date of access: 25.05.2016.
9. Sino-Tibetan Swadesh list [Electronic resource] / Sino-Tibetan Swadesh list. – Mode of access: http://en.wiktionary.org/wiki/Appendix:Sino-Tibetan_Swadesh_lists/176-207. – Date of access: 25.05.2016.
10. Berlin, B. Basic Color Terms. Their Universality and Evolution / B. Berlin, P. Kay. – Berkeley, 1969. – 268 p.
11. Богушевская, В.А. Семантика цветоименований в китайском языке: универсальное и национальное : автореф. дис. ... канд. филол. Наук : 10.02.22 / В.А. Богушевская ; МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 2008. – 20 с.

Поступила 11.07.2016

BASIC COLOUR TERMS IN WESTERN AND EASTERN TRADITION: THEORETICAL BASIS OF THEIR DEFINITION

A.CHEKULAYEVA

The methodology of definition of basic colour terms in Western and Eastern tradition on the example of Russian, English and Chinese languages. The scientists of Antiquity and the Renaissance began to study the question of definition of basic colour terms. The first scientifically based theory originated in the New Era – the theory of spectral analysis of I. Newton. J.W. von Goethe created “The color theory”, he studied the effect of colours on the human psyche and proposed a classification of colours. W. Turner studied the basic colour terms from the perspective of anthropology. The list proposed by the American linguist M. Swadesh can also become a criterion of basic color terms. B. Berlin and P. Kay's theory of universality and evolution of basic colour terms is of particular interest. In Eastern tradition basic colour terms definition originates with “five-colour scale” 五色, which was typical for connection of basic colour with the four cardinal directions.

Keywords: basic colour term, «The colour theory», the theory of spectral analysis, Swadesh list, colour triad, evolution and universality of basic colour terms, five-colour scale.

УДК 811.161.1'373'0 (043.3) + 811.111'373'0 (043.3)

**НЕГАТИВНО-ОЦЕНОЧНЫЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ:
ОБЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ ВХОЖДЕНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ**

канд. филол. наук, доц. Т.В. НИКИТЕНКО
(Витебский государственный университет имени П.М. Машерова)
tatnikita@gmail.com

Ретроспективно рассматриваются негативно-оценочные лексемы иноязычного происхождения в русском и английском языках. Устанавливается продуктивность заимствования как источника пополнения пейоративной лексики и особенностей функционирования негативно-оценочных вхождений в языке-рецепторе. Делается вывод, что заимствования не являются продуктивным источником пополнения лексики негативной направленности ни в русском, ни в английском языках. При этом многие из иноязычных оценочных слов характеризуются высокой словообразовательной активностью: участвуют в производстве негативно-оценочных дериватов по словообразовательным моделям, характерным для языка-рецептора, с использованием как исконных, так и заимствованных формантов. Кроме того, многие ассимилированные иноязычные слова, первоначально без оценочного значения, участвуют в процессах семантических изменений, в результате которых в семантической структуре ранее заимствованных слов фиксируются новые оценочные лексико-семантические варианты.

Ключевые слова: негативно-оценочное заимствование, пейорация, продуктивность, словообразовательная активность, стилистическая маркированность.

Введение. Оценка является универсальной категорией, и «вряд ли существует язык, в котором отсутствует представление о ‘хорошо/плохо’», – писала Е.М. Вольф [1, с. 9]. Система человеческих ценностей находит выражение в лексике языка. Известно, что оценочные единицы варьируются по типу знака – положительный / отрицательный. Несмотря на то, что положительные смыслы являются исходными, а правила коммуникации активизируют употребление положительно-оценочной лексики, в языке лексические средства выражения негативной оценки количественно преобладают, поскольку оценочная шкала асимметрична. Человеческое восприятие прежде всего склонно фиксировать аномальные явления и отклонения от нормы.

Объект исследования в настоящей статье составляют негативно-оценочные лексемы иноязычного происхождения. **Цель** работы заключается в установлении, во-первых, продуктивны ли заимствования как источник пополнения пейоративной лексики, и, во-вторых, существуют ли особенности их функционирования в языке-рецепторе.

Исследование выполнено на материале двух языков – английского и русского, которые обладают рядом общих социально-функциональных параметров: наличие продолжительной письменной традиции, преемственность между предыдущим и последующим периодами истории развития языка, сформированный литературный образец на национальной основе. Вместе с тем, не являясь близкородственными, имея разную историю, различное время формирования национального языка и сложения литературного образца на национальной основе, а также различаясь по многим структурно-типологическим характеристикам, указанные языки позволяют выделить общие тенденции вхождения и функционирования негативно-оценочной лексики иноязычного происхождения.

Материалом исследования для русского языка стала картотека оценочных слов, извлеченная из «Большого толкового словаря русского языка» ([1998] 2008) [2] и Словаря под ред. А.П. Евгеньевой (3-е изд., 1985–1988) [3]. Материалом исследования для английского языка стала картотека оценочных слов, извлеченная из словаря «Shorter Oxford English Dictionary» (6-е изд., 2007) [4]. Тематически изучаемая лексика является разнородной и представлена всеми частями речи.

Данное исследование относится к предметной области исторической лексикологии и носит ретроспективный характер. Происхождение анализируемых слов, развитие их семантической структуры устанавливались по данным исторических словарей, корпусам текстов и т.д.

В текстовых примерах после оценочного слова, выделенного курсивом, приводится его оценочное значение, затем указывается дата первой фиксации в письменных источниках со ссылкой на словарь или корпус текстов соответствующих языков.

Основная часть. Негативно-оценочные заимствования в русском языке

В истории русского языка особо выделяются XVIII и XIX вв. – именно в это время, по нашим данным, в русский язык вошло наибольшее количество оценочных иноязычных слов. В русском языке положение с заимствованиями на протяжении XVIII в. было неустойчивым. С одной стороны, иностранные

слова проникали на протяжении всего XVIII в., многие из них адаптировались и становились привычными, а с другой – начиная с 1740-х гг. наблюдался пуристический подход к заимствованиям.

Как отмечал В.В. Виноградов, в начале XVIII в. польский язык еще сохранял на некоторое время свое влияние, являясь посредником между Россией и Западной Европой [5, с. 56]. В результате этого влияния в русский язык проникают некоторые экспрессивно-оценочные единицы. Пр.: *каналья* (1717) [6, вып. 9, с. 231]. Многие заимствованные европейские слова помимо «отпечатка новшества» [5, с. 68] обладали нетипичной для русского языка фонетической формой, которая могла способствовать закреплению экспрессивной оценки в семантике слова. Примером может стать лексема *кляуза* ‘мелочная придирчивая жалоба, донос, наговор’, которая в XVIII в. заимствуется через польское *klaauza* от латинского *clausula* ‘заключение’ [7, с. 339]. Польское влияние начинает уступать немецкому, и до 40-х гг. XVIII в. большую роль играет немецкий язык [5, с. 68]. В связи с этим в русский язык поступают заимствования из немецкого или из других языков при немецком посредничестве, в том числе негативно-оценочные. Например, лексема *шельма* ‘плут, мошенник, пройдоха’ заимствуется из немецкого от *Schelm* ‘плут’ [7, с. 809] в первые десятилетия XVIII в., так как она встречается в указах Петра I уже в 1715 г.: *Кто из офицеров или рядовых с неприятелем тайную и опасную переписку иметь будет, <...> оный имеет, яко шельм и изменник, чести, пожитков и живота лишен, и четвертован быть* (Петр I. Артикул воинский, 1715). Очевидно, с самого начала лексема *шельм(а)* являлась негативно-оценочной (ср. Указы Петра I), но экспрессивно-маркированной и стилистически сниженной стала позже. Еще в середине XIX в. Словарь 1847 г. определяет данное слово как ‘плут, мошенник, бесчестный человек’, при этом дополнительными стилистическими пометами не снабжает [8, IV, с. 453]; в середине XX в., например, слово уже квалифицируется как *просторечное* [9, XVII, стлб. 1343].

В некоторых случаях немецкий язык выступал проводником заимствований из третьего языка, как например, в случае с лексемой *идиот*, которая заимствуется из латинского *idiota* через немецкое посредничество от *Idiot*. В русском языке слово отмечено в 1710-е гг. в значении ‘глупый человек’ [6, вып. 8, с. 251]¹. Первые случаи употребления данной лексемы в бранной речи отмечены в интермедиях XVIII в.: [Хозяйка:] *Ах, проклятой идиот!* [6, вып. 8, с. 251]. Корпус фиксирует употребление данной лексической единицы начиная только с 40-х гг. XIX в. в произведениях А.А. Григорьева, И.С. Тургенева, Н.И. Греча и т.д.

Учитывая значительный общий объем иностранных слов, поступавших в русский язык на протяжении XVIII в. [11, с. 333], становится очевидным, что вклад заимствований в пополнение негативно-оценочной лексики незначительный. Этому факту можно найти следующее объяснение: многочисленны были заимствования терминологической лексики как узкоспециального, так и обиходно-бытового характера [5, с. 59–63]. Как правило, такая лексика была однозначна, определена, не имела оценочных оттенков. Вместе с тем, следует отметить высокую словообразовательную потенцию многих негативно-оценочных иноязычных единиц, в результате которой на русской почве образовывались новые оценочные дериваты (*шельменок, шельмецкий, шельмование, шельмоватость, шельмоватый, шельмоваться, шельмовка, шельмовской (шельмовский), шельмовство, шельмовый, шельмочка; кляузный, кляузник, кляузница, кляузничать, кляузничество, кляузнический* и др.).

Некоторым иноязычным проникновениям необходимо было приспособиться к лексической системе русского языка. Например, тюркские заимствования могли подвергаться преобразованиям как формальным, ср.: *балбес* (< тюрк. *бильмес* ‘невежда’) ‘о бестолковом человеке, бездельнике’, так и морфемным, ср.: *якшаться* (< тюрк. *якшы* ‘хороший’) ‘общаться, водить компанию’.

Согласно результатам проведенного исследования, заимствования, вошедшие в русскую лексическую систему в XIX в., не оказали значительного влияния на пополнение оценочных слов русского языка. Полученные нами данные соотносятся с общей тенденцией появления в русском языке иноязычных слов в XIX в. По подсчетам Ю.С. Сорокина, среди всех новых слов, вошедших в употребление в 1830–1870 гг., заимствования занимают чуть более 1/3 всего объема новых слов для русского литературного языка [12, с. 58].

В качестве непосредственного источника негативно-оценочных заимствований, а также проводника из других языков, выступал французский язык. Пр.: *фразер* ‘тот, кто любит говорить пустые, малозначительные фразы’; *экивоки* ‘двусмысленные намеки, недоговоренности’. Как отмечал Ю.С. Сорокин, решающая роль в популяризации многих иностранных слов принадлежала журналистике [12, с. 66]. Так, в литературной критике 30–40-х гг. XIX в. отмечены оценочные дериваты, образованные от недавно вошедших заимствований, пр.: *фразерка, фразерство, фразерский* и др. [12, с. 465].

Помимо французских по происхождению лексем, входили оценочные заимствования из других языков, в частности из польского, например, *фанаберия* ‘кичливость, чванство’, ср.: <...> «*Врешь, бра-*

¹ Следует отметить, что существуют другие версии путей заимствования слова: фр. < *idiot* < греч. *idiōtes* ‘особенность, своеобразие’ [7, с. 272]. Известно, что первоисточник слова – греческий язык, откуда оно было заимствовано в латинский и имело значение ‘невежда, неуч’, а значение ‘умственно неполноценный человек, кретин’ возникло позже на западноевропейской почве, куда слово попало из латыни [10, с. 336].

тец, ни за что не поверю. Что ты мне этакую **фанаберию** несешь? <...>» (И.И. Панаев. «Опыт о хлыщах», 1854–1857). Оценочный предикат *быдло*, по определению 17-томного словаря, первоначально попадает в южные и западные русские диалекты из польского языка через украинский [9, I, стлб. 718]. Тем не менее можно усомниться в диалектном происхождении этой лексемы, поскольку первые примеры в Корпусе представляют ее в абсолютно литературных контекстах в связи с польскими реалиями, ср.: <...> в Польше же этот аристократизм обратил высшие сословия в ясновельможное панство и шляхетство, а низшие – в **быдло** (Н. Данилевский. «Россия и Европа», 1869), что дает возможность предположить ее непосредственное заимствование в книжный язык из польского языка. Интересны также семантические и стилистические модификации этой лексемы: 17-томный словарь снабжает ее пометой *устаревшее* в значении ‘презрительное название крестьян помещиками-крепостниками’ [9, I, стлб. 718]. Однако уже в Словаре под ред. А.П. Евгеньевой слово представляется как *просторечное* и определяется следующим образом: ‘о людях, которые бессловесно и покорно выполняют на кого-л. тяжелую работу’ [3, I, с. 129]. Словарь под ред. С.А. Кузнецова переводит негативную оценку в духовную плоскость, ср.: ‘о людях, духовно неразвитых, тупых, покорно подчиняющихся чужой воле и проводящих жизнь в тяжелом, изнурительном труде на кого-л.’ и не снабжает лексему никакими стилистическими пометами [2, с. 107].

В XIX в. переосмыслению активно подвергались заимствованные наименования лиц, обозначающие иностранцев в России, результатом которого стало ухудшение семантики первоначально положительно- или нейтрально-оценочных слов. Пр.: в XVIII в. лексема *бюргер* (< нем. *Bürger* ‘горожанин’) не имело оценочных смыслов и определялось как ‘горожанин, мещанин (преимуц. об иностранцах)’ [6, вып. 2, с. 188]. В XIX в., если речь шла об иностранцах, слово встречалось без оценочного оттенка, пр.: *Жаль мне, когда я подумаю, как доставалось от наших молодых повес бедным немецким бюргерам и ремесленникам* <...> (Ф.В. Булгарин. «Воспоминания», 1846–1849). В современном оценочном значении ‘обыватель, мещанин’ слово встречается с середины XIX в. в текстах социально-политической направленности. Ср.: <...> *из юнака или паликара сделаться, и не подозревая ничего, самоуверенным демагогом-бюргером* (К.Н. Леонтьев. «Византизм и славянство», 1875). Прилагательное *бюргерский* также начинает функционировать в негативно-оценочном значении в текстах XIX в.: <...> *раболепство перед пошлым бюргерским и плоским стилем современной западной жизни* (К.Н. Леонтьев. «Храм и Церковь», 1878).

Результаты проведенного исследования показывают, что XX–XXI вв. количество иноязычных оценочных элементов существенно сокращается, что в целом свидетельствует о непродуктивности данного способа в пополнении русской пейоративной лексики.

Негативно-оценочные заимствования в английском языке

Динамика оценочных заимствований на протяжении VIII–XX вв., согласно нашим данным, характеризуется увеличением количества иноязычных единиц в среднеанглийский период, а именно в XIV–XV вв. Максимальное количество пейоративных заимствований приходится на XVI в., после чего на протяжении XVII–XVIII вв. наблюдается постепенное уменьшение иноязычных вхождений.

Ранненовоанглийский период является наиболее важным с точки зрения современных оценочных иноязычных слов, поскольку именно в этот период были заимствованы в английский язык многие из рассматриваемых единиц. По словам В.П. Секирина, в этот период английский язык заимствует особенно много из классических языков [13, с. 27], а пик появления латинизмов приходится на 1610–1624 гг. [14, с. 257]. Большинство из отмеченных негативно-оценочных заимствований отличаются книжным характером вследствие того, что они преимущественно проникали книжным путем, а не через устную речь [13, с. 28]. Пр.: *immodest* ‘преувеличивающий свои возможности; нескромный’ (1570) [15, VII, с. 687]; *licentious* ‘распущенный’ (1555) [15, VIII, с. 892]; *(to) procrastinate* ‘откладывать, мешкать’ (1588) [15, XII, с. 554–555]. Большинство из таких слов в современном английском также стилистически маркированы – относятся к книжной лексике. Иногда заимствовалось переносное негативно-оценочное значение слова раньше, чем основное. Например, по свидетельствам письменных источников, уже в начале XVI в. латинизм *obtuse* (< лат. *obtūsus* ‘тупой’) употреблялся в значении ‘невосприимчивый, тупой; демонстрирующий глупость; бестолковый’ (1509), что соответствует современному оценочному значению с пометой *книжное* – ‘медленно соображающий или не желающий понимать что-л.’. Основное значение прилагательного ‘тупой, неострый’ отмечено только в конце XVI в. [15, X, с. 672].

Заимствования из латинского языка также проникали в английский язык через французское посредничество. Пр.: *prodigal* ‘расточительный’ (1450) [15, XII, с. 561]; *mediocre* ‘посредственный; заурядный’ (1586) [15, IX, с. 551]. Большинство из рассмотренных слов представляют собой негативно-оценочные предикаты, характерные для книжной коммуникации. Некоторые из них становились книжными синонимами английских слов со схожей семантикой. Например, прилагательное *insidious* встречается, согласно письменным источникам, в первой половине XVI в. (1545) [15, VII, с. 1026]. Слово было заимствовано через фр. *insidieux* от лат. *insidiōsus* ‘коварный, хитрый; опасный’. В языке-рецепторе лексема функционировала в значении ‘хитрый, коварный; действующий тайно’ [15, VII, с. 1026]. Однако в английском уже издавна существовали единицы с похожим значением, пр.: *sly* ‘коварный, хитрый’ (XIII) [15, XV, с. 763], *crafty* ‘коварный, лукавый’ (XIV) [15, III, с. 1106] и т.д.

Количество слов, заимствованных в XVII в. и сохранившихся в современном употреблении, несколько меньше. Основные источники иноязычной лексики оставались теми же: французский и латинский языки; негативно-оценочная лексика преимущественно имела книжный характер. Пр.: *connivance* 'потворство' (1611) [15, III, с.748]; *sardonic* 'считающий себя лучше других' (1638) [15, XIV, с.485]; *histrionic* '(о поведении) неестественный, театральный' (1648) [15, VII, с.262]. Пейоративные заимствования из остальных языков незначительны, пр. экспрессивно-оценочный предикат *politico* 'политикан' (1630) (< итал. или исп. *politico* 'политик') [15, XII, с.34–35]. В новоанглийский период фиксируются такие негативно-оценочные образования, как, например, *rapacious* 'склонный к захвату; алчный' (1651) [15, XIII, с.186]. При рассмотрении истории появления данной леммы выясняется, что она была образована в английском языке от заимствованной латинской основы *rapāci-*, *rapax* 'порывистый; жадно схватывающий; алчный' и форманта *-ous*, который был адаптирован английским языком как деривационный элемент [15, XIII, с.186]. Ранее XVI в. подобные примеры нами не зарегистрированы. Указанный случай свидетельствует о существовании такого способа пополнения лексического состава, как заимствование с морфологической деривацией. Как показывают исследованные примеры негативно-оценочных слов, в большинстве случаев основа заимствовалась из латинского языка. Формант также являлся заимствованным: проник в английский язык в составе многочисленных иноязычных слов в среднеанглийский период, затем стал самостоятельным деривационным аффиксом.

Очевидно, максимальное количество негативно-оценочных заимствований в ранний новоанглийский период объясняется, с одной стороны, внешними факторами, например, идеями Возрождения, введением книгопечатания, расцветом литературы и искусства, увлечением классическими языками, а с другой – собственно языковыми, в частности широкими ассимилирующими возможностями лексической системы, которые были сформированы в среднеанглийский период.

На протяжении XVIII–XX вв. словарный состав английского языка продолжают пополнять заимствования из других языков. Однако степень представленности оценочных заимствований неодинакова. В XVIII в. наблюдается значительное уменьшение их количества, в XIX в. отмечается рост и в XX в. – значительный спад. В XVIII в. французский язык выступал основным источником, а также посредником заимствованных негативно-оценочных лексем из других языков. Пр. *clique* 'небольшая группа со своими интересами; группировка' (пер. пол. XVIII в.) [15, III, с. 333]; *verbiage* 'многословие' (1721) [15, XIX, с. 530]; *cretin* 'кретин' (1779) [15, IV, с. 13]. Среди оценочных заимствований XIX в. также преобладают единицы из французского языка, часто из разряда общественно-политической лексики, пр.: *parvenu* 'человек низкого социального происхождения, сделавший большое состояние или получивший власть' (1802) [15, XI, с. 285]; *bureaucrat* 'бюрократизм; *sobur.* бюрократия' (пер. пол. XIX в.) [15, II, с. 665].

В XX в. зафиксированы немногочисленные пейоративные заимствования из других языков, например, исп. (мекс.) *machismo* 'подчеркнуто агрессивное поведение мужчины с целью демонстрации силы' (40-е гг. XX в.) [15, IX, с. 160], нем. *kitsch* 'дешевые вещи массового производства, внешне похожие на дорогие' (50-е гг. XX в.) [15, VIII, с. 472]. Встречаются заимствования из нелитературных иноязычных пластов лексики, пр.: лексема из французского сленга *gaga* 'сумасшедший; человек, страдающий старческим слабоумием' (1905), войдя в английский язык в первой половине XX в., также функционировала как сленгизм [15, VI, с. 309]. Среди образований первой половины XX в. выделяются также номинации, полученные в результате использования основ классических языков. Примером может стать лексема *xenophobia* 'ненависть к иностранцам' (< греч. *ξενο-* 'иностранец' + греч. *φόβος* 'страх' + *-ia/-y*), которая впервые отмечена в 1909 г. [15, XX, с. 674].

Таким образом, заимствование как источник пополнения пейоративной лексики отличается разной значимостью в различные периоды истории английского языка. Значительное количество иноязычных оценочных слов в XIV–XV вв. объясняется сложившейся языковой ситуацией, при которой в английскую лексическую систему массово входили романские заимствования. В XVI–XVII вв. иностранные вхождения в основном представлены частнооценочными книжными предикатами латинского происхождения. В XVIII–XX вв. расширяется представленность других языков-источников (испанский, итальянский, немецкий и т.д.). Однако наметившаяся в современном английском языке тенденция к сокращению пейоративных заимствований позволяет предположить, что данный источник пополнения негативно-оценочных слов не является продуктивным.

Заключение. Сопоставив в историческом аспекте в русском и английском языках особенности вхождения и функционирования негативно-оценочных заимствований можно утверждать, что в целом заимствования не являются продуктивным источником пополнения лексики негативной направленности ни в русском, ни в английском языке. Несмотря на общее незначительное присутствие оценочных заимствований в русском и английском языках, многие из них характеризуются высокой словообразовательной активностью: участвуют в производстве негативно-оценочных дериватов по словообразовательным моделям, характерным для языка-рецептора, с использованием как исконных, так и заимствованных формантов. Кроме того, многие ассимилированные иноязычные слова, первоначально без оценочного

значения, участвуют в процессах семантических изменений, в результате которых в семантической структуре ранее заимствованных слов фиксируются новые оценочные лексико-семантические варианты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вольф, Е.М. Функциональная семантика оценки / Е.М. Вольф. – 2-е изд., доп. – М. : ЕдиториалУРСС, 2002. – 260 с.
2. Новейший большой толковый словарь русского языка / авт. и рук. проекта, гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб. : Норинт ; М. : РИПОЛ классик, 2008. – 1536 с.
3. Словарь русского языка : в 4 т. / Акад. наук СССР, Ин-т рус. яз. ; редкол.: А.П. Евгеньева (гл. ред.) [и др.]. – 3-е изд., стер. – М. : Рус. яз., 1985–1988. – Т. 4.
4. Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles : in 2 vol. / ed. by L. Brown (ed.-in-chief) [et al.]. – 6th ed. – New York : Oxford University Press, 2007. – Vol. 1 : A–M ; Vol. 2 : N–Z. – 3742 p.
5. Виноградов, В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков / В.В. Виноградов. – М. : Высш. шк., 1982. – 529 с.
6. Словарь русского языка XVIII века : в 21 вып. / Акад. наук СССР, Ин-т рус. яз. ; редкол.: Ю.С. Сорокин (гл. ред.) [и др.]. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1984–2015. – 21 вып.
7. Крысин, Л.П. Иллюстрированный толковый словарь иностранных слов: свыше 25000 слов и словосочетаний: 2000 иллюстраций: наиболее употребительные иностранные слова, вошедшие в русский язык в XVIII–XX и начале XXI века / Л.П. Крысин; РАН. – М. : Эксмо, 2008. – 863 с.
8. Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым отд-нием Императ. Акад. наук : в 4 т. – СПб.: Тип. Императ. Акад. наук, 1847. – Т. 4.
9. Словарь современного русского литературного языка : в 17 т. / редкол.: В.И. Чернышев (гл. ред.) [и др.]. – М. ; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1948–1965. – Т. 17.
10. Черных, П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: 13560 слов : в 2 т. / П.Я. Черных. – 3-е изд., стер. – М. : Рус. яз., 1999. – Т. 1 : А – Пантомима. – 622 с.; Т. 2 : Панцирь – Ящур. – 560 с.
11. Биржакова, Е.Э. Очерки по исторической лексикологии русского языка XVIII века: языковые контакты и заимствования / Е.Э. Биржакова, Л.А. Войнова, Л.Л. Кутина; под ред. Ю.С. Сорокина. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1972. – 431 с.
12. Сорокин, Ю.С. Развитие словарного состава русского литературного языка: 30–90-е гг. XIX века / Ю.С. Сорокин. – М. ; Л. : Наука, 1965. – 565 с.
13. Секирин, В.П. Заимствования в английском языке / В.П. Секирин. – Киев : Изд-во Киев. ун-та, 1964. – 152 с.
14. Kastovsky, D. Vocabulary / D. Kastovsky // A History of the English Language / R. Coates [et al.] ; ed. by R. Hogg, D. Denison. – New York : Cambridge University Press, 2006. – P. 199–270.
15. The Oxford English dictionary : in 20 vol. / prepared by J.A. Simpson, E.S.C. Weiner. – 2nd ed. – Oxford : Clarendon Press, 1989. – Vol. 20.

Поступила 14.07.2016

**PEJORATIVE BORROWINGS: COMMON TENDENCIES
IN ENTERING A LANGUAGE AND FUNCTIONING**

T. NIKITSENKA

Negatively-loaded loanwords are considered in a retrospective way in the Russian and English languages. The aim of the research is to study whether borrowings constitute a productive source of enriching pejorative lexis as well as their functioning in a receiving language. It is stated that borrowings don't represent a productive source of enriching the negatively-evaluative vocabulary in either of the languages. At the same time many of the borrowed pejorative words are very active in the word-building process. They are used to build new pejorative derived words following the patterns typical of the receiving language with the help of both native and borrowed affixes. Besides, a lot of borrowings with no negative meaning at the start of their entering undergo pejorative sense development in the receiving language due to semantic changes.

Keywords: *negatively-evaluative borrowing, pejoration, productivity, word-building activity, stylistic label.*

УДК 811.161.3:811.112

АСАБЛІВАСЦІ СЕМАНТЫЗАЦЫІ НЯМЕЦКІХ АДЗЕЯСЛОЎНЫХ НАЙМЕННЯЎ АСОБЫ СРОДКАМІ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ

М.М. КУЗНЯЦОВА

(Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Янкі Купалы)

miriam-k@mail.ru

Праводзіцца супастаўляльнае даследаванне семантыкі аддзяслоўных найменняў асобы ў беларускай і нямецкай мовах на падставе сучасных лексікаграфічных крыніц. У выніку даследавання выяўлены разыходжанні ў семантызацыі аддзяслоўных найменняў асобы пры іх перакладзе. Апісаны выпадкі, калі субстантывы, якія маюць у сабе семантыку асабовасці і неасабовасці, пададзены ў перакладных слоўніках больш звужана (толькі як назвы асобы або прадмета), а тыя, што абазначаюць толькі асобу або прадмет – з больш шырокай семантыкай (абазначаюць як асобу, так і прадмет). Разглядаюцца таксама асаблівасці аддзяслоўных намінацый асобы англійскага паходжання ў беларускай і нямецкай мовах, прыводзяцца прыклады няпоўнага або недакладнага перакладу дэвербальных найменняў асобы з нямецкай мовы на беларускую. Практычная значнасць вынікаў даследавання звязана з магчымасцю іх выкарыстання ў курсах лекцый па кантрастнай лінгвістыцы, пры выкладанні беларускай і нямецкай моў у якасці замежных і карэктароўцы двухмоўных слоўнікаў.

Ключавыя словы: аддзяслоўныя намінацыі асобы, адпаведнік, пераклад, семантыка, дэфініцыя.

Уводзіны. Праблема выбару адпаведнікаў пры перакладзе з адной мовы на другую досыць актуальная і выклікае цікавасць у навукоўцаў. Вырашэнню гэтай праблемы, безумоўна, спрыяюць лексікаграфічныя выданні – перакладныя і тлумачальныя слоўнікі, а таксама слоўнікі абмежаваных груп лексікі, у якіх зафіксаваны не толькі раней вядомыя але і новыя лексічныя адзінкі, у тым ліку неалагізмы – намінацыі асобы. Пры параўнанні аддзяслоўных намінацый асобы ў беларускай і нямецкай мовах намі былі выяўлены шматлікія разыходжанні і недакладнасці ў іх семантызацыі, асабліва пры перакладзе з адной мовы на другую. Таму бачыцца слушным разгляд гэтай праблемы, а вынікі даследавання стануць карыснымі пры дапрацоўцы і перавыданні перакладных нямецка-беларускіх і беларуска-нямецкіх слоўнікаў. Для адбору беларускіх і нямецкіх дэвербальных намінацый асобы з мэтай правядзення супастаўляльнага аналізу вызначанай катэгорыі найменняў мы выкарыстоўвалі сучасныя лексікаграфічныя крыніцы: беларуска-нямецкі слоўнік [1], нямецка-беларускі слоўнік [2], тлумачальны слоўнік беларускай мовы [3], тлумачальны слоўнік нямецкай мовы Duden-online [4]. Пераклад і значэнні некаторых лексічных адзінак удакладняліся пры дапамозе нямецка-рускага слоўніка [5], перакладнага слоўніка Multitran [6] і тлумачальнага слоўніка Oxford Dictionaries [7].

У сувязі з тым, што многія нямецкія аддзяслоўныя дэрываты маюць некалькі адпаведных субстантываў у беларускай мове, паўстае праблема іх адэкватнага падбору пры тлумачэнні сродкамі беларускай мовы. Нямецкія аддзяслоўныя дэрываты на *-er* могуць быць як асабовымі, так і неасабовымі і адначасова абазначаць не толькі асобу, але і прадмет, жывёлу або працэс дзеяння, выражанага дзеясловам, напрыклад: *Ablader m*¹ – ‘грузчык, рабочы па разгрузцы’ і ‘разгрузачнае ўстройства’, *Jäger m* – ‘паляўнічы, егер’ і ‘разм.² (самалёт-) знішчальнік’, *Lenker m* – ‘рулявы, вадзіцель, шафёр, вагонаважаты, пілот, вазніца, фурман’ і ‘руль (ровара, матацыкла); тэх.³ прывадны рычаг; павадок’ (называюцца асобы па водле занятку і тэхнічныя прыборы або прылады, якія часам выконваюць функцыі чалавека), *Finder m* – ‘паляўнічы сабака’ і ‘той, хто знайшоў згубленую рэч’; *высок.⁴ ‘адкрывальнік’, Kläffer m – пагард.⁵ ‘брахлівы сабака’ і ‘буркун’, Leger m – ‘куруца-нясушка’ і ‘насцільчык; паркетчык’, Quäker m – ‘квакуха (жаба)’ і ‘піскун, віскун (пра чалавека)’ (называюцца прадстаўнікі жывёльнага свету і адначасова асобы або неадушаўленыя прадметы), *Nicker m* – ‘ківок’, ‘кароткі сон (седзячы)’ і ‘той, хто ківае’, *Schnalzer m* – ‘пстрычка’ і ‘чалавек, які чмякае’, *Schnaufer m* – ‘(гучны) уздых’ і ‘чалавек, які цяжка дыхае (пыхціць, задыхаецца); высакамерны чалавек’, *Schnitzer m – разм. ‘промах, памылка; ляпус’ і ‘рэзчык (па дрэву, косці)’ (называюцца асобы і адначасова іх дзеянні).**

Асноўная частка. У выніку аналізу нямецкіх аддзяслоўных найменняў асобы намі выяўлены разыходжанні і недакладнасці ў іх семантызацыі сродкамі беларускай мовы. Спачатку разгледзім выпадкі, калі нямецкія найменні, якія абазначаюць толькі асобу або толькі прадмет, падаюцца ў перакладным

¹ m – (ням.) назоўнік мужчынскага роду.

² разм. = разг. (рус.) – размоўнае.

³ тэх. = тэх. (рус.) – тэхнічнае.

⁴ высок. – высокае.

⁵ пагард. – пагардлівае.

нямецка-беларускім слоўніку з абодвума значэннямі. Толькі асабовым, паводле Duden, з’яўляецца найменне *Antreiber m* ‘jemand, der andere [zur Arbeit] antreibt’ – ‘наглядчык; пагоншчык’, ‘падбухторшчык’, а ў НБС⁶ прысутнічае дадатковае тэхнічнае азначэнне ‘кулачок’ [2, с. 57]. Нямецкае аддзяяслоўнае найменне *Erzeuger m* ‘1. (besonders Amtssprache) leiblicher Vater; 2. a. jemand, der etwas (eine Ware) produziert; b. (österreichisch) jemand, der etwas erzeugt)’ [4] перакладзена на беларускую мову ў трох дэфініцыях: “1. *біял.*⁷ бацька; вытворнік, самец; 2. *эк.*⁸ вытворца; 3. *тэх.* генератар” [2, с. 218]. Паказальна, што ў тлумачальным слоўніку Duden гэты субстантыў адзначаны толькі як асабовы, што адпавядае першым двум значэнням у перакладным слоўніку. Нямецка-беларускі слоўнік адзначае магчымаць размоўнага ўжывання наймення *Faulenzer m* у значэнні ‘кушэтка’ [2, с. 228], а ў НРС⁹ тлумачыцца і як ‘шэзлонг’. У Duden яно толькі асабовае *Faulenzer m* ‘jemand, der faul ist, zu viel faulenz’ [4] – ‘лодар’, ‘абібок’, ‘гультай’ [8, с. 70].

Да нямецкага *Ausläufer m* ‘1. etwas, worin etwas ausläuft, endet; 2. (Botanik) Seitenspross, -trieb 3. (österreichisch, schweizerisch, sonst veraltet) Bote)’ [4] перакладны слоўнік НБС падае наступныя дэфініцыі: “1. пасыльны; 2. сучок, парастак (расліны); 3. нашчадак” [2, с. 83], аднак у слоўніку Duden апошняга значэння ‘нашчадак’ не фіксуецца. Нямецкі аддзяяслоўны дэрыват *Förderer m* ‘jemand, der jemanden, etwas fördert’ тлумачыцца ў слоўніку Duden толькі як асабовае найменне, а менавіта ‘той, хто спрыяе, садзейнічае каму-н., чаму-н.’. НБС падае гэты нямецкі субстантыў як асабовы і неасабовы: “1. мецэнат; заступнік; 2. *тэх.* транспарцёр, канвеер; 3. *горн.*¹⁰ рудаадкатчык” [2, с. 247]. Паводле слоўніка Duden, нямецкае *Entzifferer m* ‘jemand, der einen Code, eine unbekannte Schrift entziffern kann’ з’яўляецца асабовым субстантывам і тлумачыцца як ‘той, хто можа расшыфраваць код, невядомы шрыфт’. У перакладным нямецка-рускім слоўніку яно падаецца не толькі як асабовы агентыву са значэннем ‘шыфравальшчык’, але і як неасабовы назоўнік у значэнні ‘дэшыфратар’ [5, с. 274]. Да ням.¹¹ *Einleger m* ‘jemand, der Geld bei einer Bank einlegt, eingelegt hat’, які ў слоўніку Duden мае адзінае значэнне ‘укладчык’ або ‘той, хто ўкладвае грошы ў банк’, у нямецка-рускім слоўніку падаюцца некалькі адпаведнікаў “1. вкладчык; 2. *полігр.* накладчык; 3. *тэкст.* подавальшчык” [5, с. 252], а на беларускую мову яго пераклад увогуле адсутнічае. Нямецкаму аддзяяслоўнаму найменню асобы *Gewinner m* ‘jemand, der gewinnt’ у рускай мове таксама адпавядае персанальны агентыву *выигравший; победитель* [5, с. 383], а ў НБС – наступныя дэфініцыі “1. пераможца, той, хто выйграў; 2. нумар, на які выпаў выйгрыш” [2, с. 297].

Бачым і выпадкі, калі нямецкія найменні, якія адначасова маюць у сабе семантыку асабовасці і неасабовасці, перакладзены на беларускую мову толькі ў адным з гэтых значэнняў. Так, нямецкаму *Dreher m* у НБС адпавядае толькі асабовы субстантыў *токар (на метале)* [2, с. 162], а ў слоўніку Duden ёсць яшчэ два азначэнні: ‘падобны да лэндлера народны танец з Аўстрыі’ і ‘паварот вакол сваёй восі’ [4]. У якасці адпаведніка да нямецкага *Drucker m* ‘1. jemand, der das Handwerk des Druckens ausübt (Berufsbezeichnung); 2. (EDV¹²) Gerät zum Drucken von im Computer gespeicherten Texten, Bildern u.a.’ [4] у НБС зафіксаваны толькі асабовы субстантыў *друкар* [2, с. 164], аднак у нямецкай мове *Drucker m* мае яшчэ адно значэнне ‘прылада для друку’ (параўн. з НРС: “1. печатнік; 2. *тэкст.* набойшчык; 3. *вчт.*¹³ печатающее устройство” [5, с. 229]). Нямецкае *Flieger m* ‘1. Pilot; 2. a. (umg) Angehöriger der Luftwaffe; b. einfacher Soldat der Luftwaffe; 3. Tier, das (in bestimmter Weise) fliegen kann; 4. (umg) Flugzeug; 5. (Radrennen) Fahrer, der über kurze Strecken und ohne Schrittmacher fährt’ – “1. лётчык; пілот; авіятор; рядовой военно-воздушных сил; 2. животное, которое умеет летать определенным образом; 3. *разг.* самолёт; авиация; 4. спринтер (*велоспорт*)” [5, с. 322] у НБС падаецца ў вузкім значэнні, толькі як ‘лётчык’, ‘пілот’ [2, с. 244]; нямецкі аддзяяслоўны дэрыват *Flitzer m* ‘1. kleines, sportliches schnelles Fahrzeug; 2. (seltener) jemand, der schnell laufen kann’ [4] мае дзве дэфініцыі: ‘1. малы, спартыўны хуткасны аўтамабіль; 2. (*падзей*) той, хто ўмее хутка бегаць’, а ў НБС ёсць толькі адна з іх – ‘малалітражная хуткасная аўтамашина’ [2, с. 244]. Аднак у НРС да ням. *Flitzer m* можам знайсці адпаведнікі з семантыкай асабовасці і неасабовасці: “1. скоростной малолитражный автомобиль (спортивный или военный); 2. боксёр, уклоняющийся от активного ведения боя” [5, с. 323]. Нямецкае *Schlepper m* значыцца ў НБС толькі як неасабовае ‘трактар’, ‘цягач’, ‘буксір’ [2, с. 635], што адпавядае першым дзвюм дэфініцыям слоўніка Duden: ‘1. kleineres (mit kräftiger Maschine und einer speziellen Ausrüstung ausgestattetes) Schiff zum Schleppen und Bugsieren anderer Schiffe; 2. a. Traktor; b. Kurzform für: Sattelschlepper’. Аднак у Duden бачым, што гэта найменне можа ўжывацца і ў горназдабыўнай сферы для абазначэння горнарабочага, праца якога заключаецца ў тым, каб рухаць уперад ваганетку – ‘3. (Bergmannssprache früher) Bergarbeiter,

⁶ НБС – нямецка-беларускі слоўнік.

⁷ біял. – біялагічнае.

⁸ эк. – эканамічнае.

⁹ НРС – нямецка-рускі слоўнік.

¹⁰ горн. – горнае.

¹¹ ням. – нямецкае.

¹² EDV – elektronische Datenverarbeitung – (ням.) электронная апрацоўка даных.

¹³ вчт – вылічальная тэхніка.

dessen Arbeit darin besteht, Förderwagen [durch Ziehen] fortzubewegen), і ў якасці размоўнага (з экспрэсіяй непахвальнасці) для абазначэння асобы, якая нелегальнымі спосабамі перавозіць з адной краіны ў іншую эмігрантаў, уцекачоў і тых, хто шукае працу – ‘4. a. (umgangssprachlich, meist abwertend) jemand, der jemandem, einem oft unseriösen, illegalen, betrügerischen o. ä. Unternehmen auf fragwürdige Weise Kunden o. Ä.¹⁴ zuführt; b. (umgangssprachlich, meist abwertend) jemand, der Flüchtlinge, Asylsuchende, Arbeitskräfte gegen Bezahlung illegal von einem Land in ein anderes bringt’ [4].

Да нямецкага *Taster m* ‘1. (Fachsprache) jemand, der mittels einer Tastatur eine Maschine bedient; 2. tastenartiger Druckknopf, Drucktaste o. Ä.’ *Taster m* у перакладным слоўніку НБС не сустрэлася беларускага субстантыва з семантыкай персанальнасці, а толькі неасабовыя адпаведнікі: ‘1. шчупальца (у насякомых); 2. *тэх., муз.*¹⁵ клавиш(а); 3. тэлеграфічны ключ’ [2, с. 727]. Таму намі прапануецца ўласная беларуская дэфініцыя нямецкага *Taster m* са значэннем асобы ‘той, хто абслугоўвае / кіруе машынай пры дапамозе клавіятуры’.

Выяўлены таксама выпадкі няпоўнага або недакладнага перакладу дэвербальных найменняў асобы з нямецкай мовы на беларускую. Так, у перакладных слоўніках да ням. *Bremser m* ‘1. (Eisenbahn früher) jemand, der [beim Rangieren] die Bremse von Eisenbahnwagen bedient; 2. (Bobsport) Schlussmann im Bob’ [4] фіксуецца наступнае: ‘ж.-д.¹⁶ тормозной кондуктор’ (НРС) і ‘1. чалавек, які спыняе машыну; 2. чалавек, які замінае якой-н. справе’ [3, с. 138]. Адзначым, што ў НБС не падаецца значэння дэрывата *Bremser m*, якое датычыць спартыўнай сферы, а менавіта бабслейнага спорту, дзе яно абазначае апошняга спартсмена ў бобе, які адказвае за спыненне саней (гл. Duden, 2 знач.). Акрамя таго, у другім значэнні ням. *Bremser m* падаецца ў НБС як азначнае найменне ‘чалавек, які замінае якой-н. справе’, а ў тлумачальным слоўніку Duden гэта не згадваецца [8, с. 71]. Варта было б дапоўніць і пераклад ням. *Brenner m* ‘1. Vorrichtung zum Verbrennen fester, flüssiger oder gasförmiger Brennstoffe; 2. für das Brennen von Spiritus und Branntwein ausgebildete Fachkraft; 3. (EDV) Gerät zum Brennen von CDs, DVDs o. Ä.’ – ‘1. газніца, спіртоўка; 2. броваршчык’ [2, с. 138] трэцім значэннем, якога няма ў НБС – ‘устройство для записи CDR, CDRW, DVD-R, DVD+R дисков; пишущий дисковод’ [6], а таксама ўзгадаць пра геаграфічную назву *Brenner* – ‘Бреннер (горный перевал в Альпах)’ [5, с. 186]. У Duden ням. *Mittler m* ‘helfender Vermittler, Mittelsmann [ohne geschäftliche Eigeninteressen]; jemand, der vermittelnd zwischen verschiedenen Personen, Parteien o. Ä. auftritt’ [4] – гэта ‘той, хто выступае ў якасці пасрэдніка паміж некалькімі асобамі, партыямі і г. д.’. Паводле НБС яно мае два значэнні: ‘пасрэднік’ і ‘Збаўца, Збавіцель (пра Хрыста)’ [2, с. 489]. Адзначым, што першае з іх супадае з нямецкім і адпавядае яму (‘пасрэднік’), аднак другое ў Duden не фіксуецца. Высветлілася, што для абазначэння Месіі і Збаўцы ў нямецкай мове выкарыстоўваюцца такія найменні, як *Erlöser m* ‘1. jemand, der jemanden erlöst; 2. (christliche Religion) Christus als Erretter der Menschen’, *Erretter m* ‘Retter’. Сярод сінонімаў да гэтых нямецкіх субстантываў таксама не сустрэлася найменне *Mittler m*, параўн.: ‘Synonyme zu *Erlöser*: Befreier, Christus, Jesus [Christus von Nazareth], Messias, Nazarener, Retter; (gehoben) Erretter; (bildungssprachlich) Salvator; (biblisch) der Gute Hirte, Friedensfürst; (christliche Religion) Heiland; Synonyme zu *Erretter*: Befreier, Engel, Erlöser, Heiland, Jesus, Messias, Retter’ [5].

У НБС і Multitran аднолькавы пераклад нямецкага наймення *Schmierer m* ‘(abwertend) 1. jemand, der schmiert (3a, 4); 2. (österreichisch) Buch, Heft mit einer fertigen Übersetzung, das in der Schule als unerlaubtes Hilfsmittel benutzt wird’ [4] – ‘1. змазчык; 2. *разм.* пэцкаль (пра мастака), пісак (пра пісьменніка); 3. той, хто дае хабар’ [2, с. 641], ‘смазчик; мазила (о художнике); писак (о писателе); человек, дающий взятки, *разг.* пачкун; мазила; писак; бумагомаратель’ [6]; у НРС гэта самыя значэнні, акрамя ‘хабарнік’ [5, с. 742]. Аднак у нямецкім тлумачальным слоўніку Duden дэфініцыя субстантыва *Schmierer m* больш вузкая – ‘1. той, хто няхайна піша або малюе; ‘2. кніга або сшытак, якія выкарыстоўваюцца ў школе ў якасці недазволенага дапаможнага сродка (шпаргалкі)’. Адпаведнікамі бел.¹⁷ *хабарнік* у нямецкай мове з’яўляюцца словазлучэнні *bestechlicher Mensch*; *korrupter Mensch*; *käuflicher Mensch*; *Person f* і кампазіт *Schmiergeldnehmer m*. Такім чынам, мы лічым некарэктным ужыванне беларускага наймення *хабарнік* у якасці адпаведніка нямецкага *Schmierer m*. Наяўнасць у НБС перакладу ‘змазчык’ да ням. *Schmierer m* пры адсутнасці адпаведнага значэння ў нямецкім тлумачальным слоўніку, верагодна, выклікана выкарыстаннем у якасці крыніцы матывацыі першага значэння дзеяслова *schmieren* ‘1. a. mit Schmiermitteln versehen; ölen’ – ‘мазаць, змазваць маслам’. Такім чынам, спасылкаючыся на першакрыніцу, вынікае, што нямецкі аддзяслоўны дэрыват *Schmierer m* мае значэнне ‘пэцкаль (пра мастака), пісак (пра пісьменніка)’ з экспрэсіяй непахвальнасці і адносіцца да катэгорыі азначных найменняў [8, с. 72].

Няпоўны пераклад нямецкага дзеяслова *trampen* (‘бадзяцца па дарогах; валацужнічаць; весці бадзяжнае жыццё’ [2, с. 742]) можа прывесці да неўласцівага ўжывання яго дэрывата *Trampler m* у значэнні

¹⁴ о. Ä. – oder ähnliches – (ням.) і таму падобнае.

¹⁵ муз. – музыкальнае.

¹⁶ ж.-д. – (рус.) чыгуначнае.

¹⁷ бел. – беларускае.

‘бадзяга’, ‘валацуга’. У нямецкім тлумачальным слоўніку найменне *Tramper m* [‘*trempe*] *jemand, der trampt (1)*’ [4] – гэта ‘той, хто падарожнічае аўтастопам’, што адпавядае першаму значэнню дзеяслова *trampen* ‘1. (durch Winken o. Ä.) Autos anhalten und sich mitnehmen lassen und auf diese Weise irgendwohin fahren, reisen; per Anhalter fahren’ [4] – ‘падарожнічаць аўтастопам, на папутных машынах’. Параўнаем дэфініцыі бел. *счытчык* ‘той, хто займаецца счыткай’ [3, с. 429] і ням. *Ableser m* ‘Person, die etwas abliest (2)’ – ‘асоба, якая нешта счытвае’ [4] (ад ням. *ablesen* ‘2. a. den Stand eines Messgerätes feststellen; b. die verbrauchte Menge, die [zurückgelegte] Entfernung o. Ä. an einem Messgerät feststellen’ – ‘2. а. вызначаць паказанні вымяральнага прыбора б. вызначаць на вымяральным прыборы расходаваную колькасць, пройдзены шлях і інш.’). У нямецкай мове гэта найменне абазначае асобу, што мае дачыненне да вымяральных прыбораў, і суадносіцца з тэхнічнай сферай, а бел. *счытчык* ужываецца для абазначэння асобы, якая звярае надрукаваны тэкст з аўтарскім арыгіналам (напрыклад, працаўнік выдавецтва, тыпаграфіі або асоба, якая ў тэатры падчас рэпетыцыі чытае п’есу па ролях), таму яно аднесена намі да слоў поліфункцыйнага ўжытку. Адсюль вынікае, што дадзеныя агентывы нельга ўжываць у якасці адэкватаў.

Нямецкі субстантыў *Streuer m* тлумачыцца ў слоўніку Duden як ‘*Streubüchse*’, што значыць *раскідвальнік*. У беларускай мове таксама ёсць аддзяслоўны дэрыват *раскідвальнік* ‘1. той, хто займаецца раскідваннем чаго-н.; 2. прыстасаванне для раскідвання чаго-н.’ [3, с. 648], але ён, у адрозненне ад неасабовага нямецкага субстантыва, абазначае як асобу, так і прадмет, параўн.: *Streuer m* – “разбрасыватель (удобрений, семян, песка, извести и т. п.), пицц. прибор для специй, тех. диффузор; рассеиватель” [6]. Таму ням. *Streuer m* не з’яўляецца адпаведнікам бел. *раскідвальнік* са значэннем асобы.

У слоўнікавым складзе беларускай і нямецкай моў ёсць субстантывы англійскага паходжання, якія сталі актыўна ўжывацца ў самых розных сферах як прафесійнай, так і непрафесійнай дзейнасці. У большасці выпадкаў яны семантычна супадаюць у абедзвюх мовах: *блогер* – *Blogger m*, *дылер* – *Dealer m*, *менеджэр* – *Manager m*, *дызайнер* – *Designer m* і пад. Аднак варта адзначыць, што намінацыі асобы англійскага паходжання, якія ўвайшлі ў склад беларускай мовы ў якасці запазычанняў, не з’яўляюцца адвербальнымі дэрыватамі, напр. *баксёр* – *суф.*¹⁸ ад *бокс-(Ø)* [10, с. 48]. У нямецкай мове *nomina agentis* англійскага паходжання суадносяцца з адпаведнымі нямецкімі дзеясловамі, параўн.: ням. *Blogger m* – *bloggen*, *Dealer m* – *dealen*, *Checker m* – *checken*, *Designer m* – *designen*, *Boxer m* – *boxen* [9], таму звернем увагу на асаблівасці іх функцыянавання.

Некаторыя нямецкія дэвербальныя субстантывы англійскага паходжання могуць выступаць у якасці асабовых і неасабовых найменняў у залежнасці ад кантэксту ці сферы выкарыстання, напрыклад: *Boxer m* – ‘1. спартсмен, які ўдзельнічае ў спаборніцтве па боксе; 2. *разм.* штуршок, удар кулаком; 3. баксёр (парода сабак)’; *Cruiser m* – ‘1. *жарг.*¹⁹ баксёр вагавай катэгорыі паміж паўцяжкай і цяжкай вагой; 2. спартыўны аўтамабіль з высокай магутнасцю матара, але адносна нізкай хуткасцю; 3. а. *жарг.* той, хто без якой-н. канкрэтнай мэты туды-сюды ездзіць ці ходзіць (каб на іншых паглядзець і сябе паказаць); б. *жарг.* той, хто без дазволу спраўляе з іншымі [падчас нармальнага дарожнага руху] гонкі на аўтамабілях’; *Mixer m* – ‘1. той, хто змешвае алкагольныя напоі; бармэн; 2. электрычны прыбор для крышэння і змешвання; 3. а. (кіно, радыё, тэлебачанне) гукааператар, (гука)мікшар; б. мікшарная прылада’ [4]. Шэраг дэвербальных найменняў асобы англійскага паходжання маюць у нямецкай мове свае ўласныя адпаведнікі, напрыклад: *Fighter m* і *Kämpfer m*, *Sportler m*; *Cutter m* і *Schneider m*; *Designer m* і *Zeichner m*, *Entwerfer m*; *Killer m* і *Mörder m*, (*abwertend*) *Meuchelmörder* [4]. Акрамя таго, у нямецкай мове фіксуецца запазычанні з англійскай мовы і калькі. Так, ням. *Hacker m* – ‘1. *тэрыт.* вінаградар, які разрыхляе глебу матыкай’; ‘2. *спарт.*²⁰ *жарг.* грубы ігрок’; ‘3. *англ.*²¹ хакер’, у апошнім значэнні супадае з англ. *hacker* ‘1. A person who uses computers to gain unauthorized access to data 1.1 *informal* An enthusiastic and skilful computer programmer or user 2. A person or thing that hacks or cuts roughly’ [7], а ням. *Blitzer m* – ‘1. той, хто “бліскае”, голым бегае па ажыўленых вуліцах, месцах з мэтай правакацыі’ – даслоўная калька англ. *streaker*; ‘3. *informal* Run naked in a public place so as to shock or amuse others’ [7].

Трэба адзначыць, што некаторыя нямецкія *nomina agentis* па гучанні і напісанні супадаюць з англійскімі агентамі, але маюць іншае лексічнае значэнне і могуць стаць “ілжывымі сябрамі перакладчыка”. Так, ням. *Blender m* сугучнае з англ. *blender* ‘прыстасаванне для драбнення і змешвання’, але абазначае асобу, якая выклікае прыхільнасць праз знешнія пазітыўныя якасці і такім чынам хавае свае недахопы [4]. Нямецкае *Finder m* – ‘1. асоба, якая знайшла што-н.; 2. *геал.*²² вышукальнік, разведвальнік” [2, с. 239] паходзіць не з англійскай мовы, а з сярэдне-верхне-нямецкага) *vindære* і таму не з’яўляецца запазычаннем, хоць і супадае з англійскім *finder* у значэнні ‘асоба, якая знайшла што-небудзь’ [7]. Адзначым, што гэтыя субстантывы адрозніваюцца вымаўленнем каранёвага галоснага гукі: ням. [‘finde] і англ.

¹⁸ суф. – суфіксальнае.

¹⁹ жарг. – жаргон.

²⁰ спарт. – спартыўнае.

²¹ англ. – англійскае.

²² геал. – геалагічнае.

[ˈfʌndə]. Нямецкі аддзяслоўны дэрыват *Driver m* абазначае ‘кляшкву для гольфа’ або ‘праграму, пры дапамозе якой кіруецца перыферыяная прылада (драйвер)’ [4] і толькі часткова супадае з англійскім субстантывам *driver*, які мае шмат значэнняў і абазначае як асобу (‘кіроўца’), так і прадмет [11, с. 86].

Заклучэнне. Такім чынам, у выніку аналізу лексікаграфічных крыніц намі выяўлены выпадкі няпоўнага або недакладнага перакладу нямецкіх дэвербальных найменняў асобы на беларускую мову. Недасканаласць перакладных слоўнікаў з’яўляецца адной з прычын неадэкватнага ўжывання слоў пры пошуку іх адпаведнікаў у іншай мове. На думку О. Жэстковай, лексікаграфічныя апісанні не заўсёды поўна адлюстроўваюць дэрывацыйную семантыку аддзяслоўных субстантываў і нават імкнуцца пазбегнуць прыкладаў неакрэсленасці семантыкі ў слоўнікавых артыкулах, што істотна ўплывае на ўяўленне аб семантычнай структуры слова. З другога боку, гэта невыразнасць значэнняў слова дапускае магчымасць іх памылковага трактавання, а таксама выклікае цяжкасці, звязаныя з вызначэннем зместу асобных лексічна-семантычных варыянтаў [12, с. 261]. Праведзены супастаўляльны аналіз беларускіх і нямецкіх аддзяслоўных намінацый асобы дапамагае вырашыць праблему карэктнага ўжывання адпаведнікаў пры перакладзе з адной мовы на другую і раскрывае наяўнасць шырокага выбару спосабаў і сродкаў пры іх падборы. Практычная значнасць нашага даследавання бачыцца ў тым, каб зрабіць унёсак у вырашэнне гэтай праблемы ў галіне дэвербальных субстантываў з семантыкай персанальнасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская-нямецкі слоўнік [Belarussisch-Deutsches Wörterbuch] : больш за 70 тысяч слоў і выразаў / пад рэд. М. Кур’янка, Л. Баршчэўскага, Т. Вайлера. – Мінск : Зміцер Колас, 2010. – 608 с.
2. Кур’янка, М.І. Нямецка-беларускі слоўнік [Deutsch – belarussisches Wörterbuch] : больш за 50 000 словаў / М.І. Кур’янка. – Мінск : Зміцер Колас, 2006. – 976 с.
3. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : у 5 т. / пад рэд. К. Атраховіча. – Мінск : БелСЭ, 1977–1984. – 5 т.
4. Duden : толковый словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.duden.de/woerterbuch>. – Дата доступа: 04.05.16.
5. Немецко-русский (основной) словарь: ок. 95 000 словарных статей. – 4-е изд., стереотип. – М. : Рус. яз., 1996. – 1040 с.
6. Multitran : словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.multitran.ru/c/M.exe?a=1>. – Дата доступа: 07.05.16.
7. Oxford Dictionaries : толковый словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.oxforddictionaries.com>. – Дата доступа: 11.05.16.
8. Кузнецова, М.М. Пра некаторыя разыходжанні і недакладнасці ў семантызацыі нямецка-беларускіх дэвербальных найменняў асобы / М.М. Кузнецова // Проблемы современной прикладной лингвистики : сб. науч. ст. – Минск : МГЛУ, 2014. – С. 69–73.
9. Canoonet – Deutsche Wörterbücher und Grammatik [Электронный ресурс] // Canoo Engineering AG, Basel. – Режим доступа: <http://www.canoo.net>. – Дата доступа: 10.11.15.
10. Словаўтваральны слоўнік беларускай мовы / А.М. Бардовіч, М.М. Круталевіч, А.А. Лукашанец. – Мінск : Беларуская навука, 2000. – 413 с.
11. Кузнецова, М.М. Nomina agentis англійскага паходжання ў нямецкай мове / М.М. Кузнецова // Идеи. Поиски. Решения : материалы VI Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 22 нояб. 2012 г. – Минск : БГУ, 2013. – С. 10–15.
12. Жэсткова, О.С. К вопросу о проблеме лексикографического описания отглагольных существительных / О.С. Жэсткова // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. – 2012. – № 27. – С. 259–261.

Паступыў 5.07.2016

SPECIAL ASPECTS OF SEMANTIZATION OF GERMAN DEVERBAL NAMES OF PERSON BY MEANS OF THE BELARUSIAN LANGUAGE

M. KUZNIATSOVA

The article is dedicated to the comparative research of deverbal names of person in the Belarusian and German languages using contemporary lexicographic sources. Discrepancies in semantization of deverbal names of person were discovered in translation dictionaries. Cases are described, when substantives, which mean a person and a subject, are presented there with more narrow semantics (only as names of a person or of a subject), and those, which signify only a person or a subject – with a wider meaning (both of a person and a subject). Also special aspects of functioning of deverbal names of person of the English origin in the Belarusian and German languages are considered, examples of incomplete and inaccurate translation of deverbal agentives from German into Belarusian are given. The practical importance of the research’s results is connected with the possibility of their application in series of lectures on contrastive linguistics, in teaching Belarusian and German as foreign languages, as well as for correction of bilingual dictionaries.

Keywords: *deverbal names of persons, equivalents, translation, semantics, definition.*

УДК 811

**СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СИНТАКСИЧЕСКИХ СРЕДСТВ ВЫРАЖЕНИЯ
ЗНАЧЕНИЯ ЦЕЛИ В СОВРЕМЕННОМ НЕМЕЦКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ****И.В. ЛОГВИНОВА***(Полоцкий государственный университет)**logwinowainna@gmail.com*

Анализируются синтаксические средства выражения значения цели в немецком и русском предложении на материале современной прессы. Охарактеризована частотность употребления выявленных синтаксических средств выражения значения цели. Рассматриваются структурные и семантические особенности данных конструкций, возможности их лексического наполнения в каждом из языков, а также их типологические различия. Сопоставляются особенности употребления вышеназванных синтаксических средств в обоих языках на основе проанализированных текстов.

Ключевые слова: синтаксические средства, обстоятельство цели, придаточное предложение, инфинитивный оборот, инфинитив, предлог, деепричастие, глагол.

Введение. Цель является важнейшей категорией объективной действительности и неотъемлемым компонентом структуры человеческой деятельности [1, с. 3]. Любое действие имеет свой мотив и стимул, а также свою определенную цель и направленность. Основным признаком всякой деятельности человека является интенциональность. Семантическая категория интенциональности включает в свой состав такие компоненты, как желание, намерение, цель, стимул, направление и т.д. Таким образом, целевые отношения могут быть отнесены к семантической категории интенциональности [2].

Семантика понятия цели включает в себя сложный комплекс отношений причины, следствия и волеизъявления. Для отграничения семантики цели от других близких ей значений выделяются следующие критерии: 1) активный субъект; 2) контролируемый характер преднамеренных действий субъекта; 3) учет субъектом причинно-следственных отношений событий и явлений реальности; 4) наличие между действиями такой логической связи, при которой одно действие совершается для того, чтобы потом произошло другое [1, с. 5–6].

Можно выделить несколько этапов целевой ситуации. Мотив является этапом, непосредственно предшествующим замыслу, объясняет те или иные действия субъекта, раскрывает их причинную обусловленность. На этапе замысла субъект осуществляет постановку цели. Она представляет собой сложный мыслительный процесс, включающий в себя оценку условий и обстоятельств, выявление задач деятельности, установление программы достижения цели. Этап замысла передается синтаксическими конструкциями с глаголами мыслительной деятельности. Этап реализации преднамеренных действий связан с усилием воли субъекта. Высказывания, передающие усилия, которые прилагает субъект для достижения цели, представляют собой один из способов обозначения семантики цели. Последний этап деятельности акта – результат [1, с. 8–11].

Выделяют следующие целевые отношения:

- а) цель действия;
- б) цель движения (лексико-грамматическая группа глаголов движения) для приобретения кого-либо чего-либо;
- в) действие в пользу кого-либо или чего-либо;
- г) цель-стимул;
- д) назначение предметов [3, с. 188–192].

Целевые значения могут выражаться на самых различных уровнях (сложные предложения разных типов, конструкции с инфинитивом / деепричастием, целевые глаголы, служебные части речи и т.п.), причем эти уровни взаимодействуют между собой (например, семантика лексических единиц и синтаксис построения) [4, с. 108].

Как отмечает Л.М. Гареева, в науке о языке до недавних пор не предпринимались попытки структурировать функционально-семантическое поле цели, представленное синтаксическими средствами языка [5, с. 104].

Языковым материалом для нашего исследования послужили статьи из немецкой еженедельной газеты «Die Zeit» № 17 от 28.04.2015 и № 18 от 04.05.2015 (158 280 знаков без пробелов) и из белорусской общественно-политической газеты «Советская Беларусь» № 78 от 25.04.2015, № 79 от 28.04.2015, № 80 от 29.04.2015, № 81 от 30.04.2015 (158 792 знака без пробелов). Методом сплошной выборки нами было обнаружено 39 случаев выражения отношения цели синтаксическими средствами в немецком тексте и 63 случая в русском тексте.

Основная часть. В каждом языке можно вычлени́ть набор синтаксических единиц, который образует его синтаксические средства. В результате постоянного взаимодействия отдельных элементов в общей синтаксической системе языка появляются параллельные синтаксические конструкции для выражения одного и того же содержания [6, с. 8]. Рассмотрим синтаксические конструкции, используемые для выражения значения цели в современном немецком и русском языках.

В немецком предложении существуют следующие возможности выражения отношения цели синтаксическими средствами: при помощи придаточного предложения с союзами *damit*, *dass*, *auf dass*, инфинитивной конструкции *um...zu*, инфинитива и обстоятельства, выраженного падежными формами имени существительного с предлогами.

Придаточное предложение цели является придаточной частью сложноподчиненного предложения, которая объединяет в себе значение цели, мотива, стимула и потенциального результата. Придаточные предложения цели присоединяются к главному предложению посредством союзов *damit*, *dass*, *auf dass* [7, с. 775]. Нами проанализированы предложения с союзом *damit*. Приведем примеры:

*Und es mögen zwar immer Einzelfälle sein, doch es sind genug, **damit** jeder von solchen Erfahrungen berichten kann.*

*Diese Verantwortlichkeit ranghoher Militärs sollten die Ankläger des Haager Gerichtes schleunigst ermitteln, **damit** in Kolumbien keine Vergewaltigung mehr ungestraft bleibt.*

*Und wie müssen die Strafmaßnahmen ausfallen, **damit** die eigene Wirtschaft möglichst wenig abbekommt?*

Придаточное предложение цели с союзом *damit* употребляется в том случае, если в главном и придаточном предложениях подлежащие разные. При наличии одного действующего лица и, соответственно, подлежащего функцию придаточного предложения цели выполняет инфинитивный оборот *um...zu*. Иногда он также называется придаточным предложением [7, с. 775–776]. *Um* открывает инфинитивную конструкцию, частица *zu* с инфинитивом закрывает ее, образуя рамку. В проанализированных текстах конструкция *um...zu* в большинстве случаев располагается в конце предложения (61%), часто встречается в середине (32%) и довольно редко в начале предложения (7%), например:

*Dem Zwischenbericht der Behörde zufolge bewegte der Copilot kurz vor dem Aufprall leicht das Steuer des Airbus – der Eingriff war jedoch nicht stark genug, **um** den Autopiloten außer Kraft **zu** setzen.*

*Beim Ausbruch der nächsten Konfrontation muss die IDF schnell, entschlossen handeln, mit beispielloser Gewalt gegen die Bedrohung und Aktionen des Feindes, **um** Schaden anzurichten und **um zu** bestrafen, auf Ebenen, die eine langwierige und teure Rehabilitation erforderlich machen.*

***Um** sie **zu** schießen, erklimmt er unwirtliche Berge mitten in der Wüste oder mietet sich tagelang in hochgelegenen Hotelzimmern ein.*

Обстоятельство цели может сочетать в себе отношения причины, условия, а также выражать определенную пригодность. В таких случаях инфинитивный оборот *um...zu* может быть преобразован в придаточное предложение причины, условия или в придаточное определительное предложение [7, с. 776].

Целевые отношения в немецком языке выражают предлоги *auf*, *für*, *in*, *nach*, *um...willen*, *wegen*, *zu*, *zugunsten*, *zuungunsten*, *zuliebe*, *zwecks* [8, с. 226]. Однако данные предлоги несут в себе не только значение цели, но могут выражать и другие значения обстоятельства.

Предлог *auf* передает значение цели только в связке с отглагольным существительным, которое отражает деятельность и с тем самым целью предшествующего не конкретного передвижения: *Der Soldat ging auf Wache*. Продолжительное действие может выражаться существительным как целью (обычно с глаголами *gehen* / *fahren*): *Der Soldat fuhr auf Urlaub*. Деятельность, в основе которой лежит обстоятельство цели, может быть не выражена, но напрямую касается события: *Du kannst doch auf eine Tasse Kaffee zu mir kommen* → *um eine Tasse Kaffee zu trinken*.

Предлог *für* может служить средством выражения цели в предложении, где называется не само действие, а только факт, к которому действие каким-то образом относится: *Er benutzte einen Kugelschreiber für das Formular (um das Formular auszufüllen)*.

Предлог *in* передает целевые отношения, если в предложении два действия выражены таким образом: движение, чтобы убирать урожай или собирать. Например: *Wir gehen heute in die Beeren*.

Словосочетания с предлогом *nach* могут указывать на цель действия в значении «чтобы что-то достигать, получать» при глаголах движения, а также при глаголах *fühlen*, *tasten*, *greifen*, *langen*; *suchen*, *fähnden*; *verlangen*: *Der Vater fuhr nach Futter*. *Das Kind streckte die Hand nach der Schokolade aus*. В возвышенной и разговорной речи предлог *nach* может выражать цель не с глаголами движения: *Er war verrückt nach ihr*. *Ihn dürstet nach Ruhm*. *Er lechzt nach Ruhm*. Конструкция «*nach* + существительное» также выражает цель, употребляясь в значении «чтобы что-то или кого-то настичь, нанести удар» после глаголов *stechen*, *schießen*, *treten*, *werfen* и глаголов движения: *Sie schlug nach der Fliege*; в значении «чтобы узнать, как дела у кого-то» после глаголов *sehen* и *schauen*: *Sie ist nun schon eine Woche krank*. *Wir müssten doch einmal nach ihr sehen*.

Предлог *um...willen* выражает причинно-целевые отношения в предложении довольно редко: *Um seiner Gesundheit willen musste er mit dem Rauchen aufhören. Um der Kinder willen bleiben die Eltern zusammen.*

Предлог *wegen* может выступать в значении цели при деятельности, подразумевающей какое-либо движение вперед: *Ich laufe doch nicht wegen eines Bieres / einem Bier (= um ein Bier zu trinken) durch die halbe Stadt.*

Предлог *zu* способен выражать значение цели или намерения в сочетании с субстантивированным инфинитивом, а также при других отлагательных существительных: *Zum Zeitungslesen machte er sich im Sessel bequem.* Предлог *zu* может нести в себе также модально-целевое значение. Обязательным при этом является слияние предлога и артикля, *zu* возможно заменить на *als*: *Er schickte ihr zur Erinnerung die Urlaubsfotos. → Er schickte ihr als Erinnerung die Urlaubsfotos.* Иногда провести границу между значением цели и следствия в предложении довольно сложно, если это не понятно из контекста: *Die Mutter sang zur Freude der Kinder ein Lied. → Die Mutter sang ein Lied, so dass sich die Kinder freuten. / Die Mutter sang ein Lied, um die Kinder zu erfreuen.*

Обстоятельство цели образуется при помощи предлога *zugunsten*, при котором должен быть адресат, при этом отношение к особе носит позитивный характер (при предлоге *zuungunsten* – негативный): *Er verzichtete zugunsten seiner Schwester auf das Erbe. Ein Schiedsrichter hat zuungunsten einer Mannschaft zu pfeifen.*

Предлог *zuliebe* может выражать причинно-целевые отношения, чаще позитивные: *Ich gehe nur dir zuliebe mit ins Konzert.*

Для выражения обстоятельства цели в официальных текстах используется предлог *zwecks*: *Zwecks Überprüfung der Finanzen (= Zur Überprüfung der Finanzen) kam der Revisor in den Betrieb.*

В анализируемых текстах предлоги, которые могут выступать в качестве целевых, употребляются многократно и в разнообразных значениях. Например, предлог *zu* в сочетании с именем существительным был употреблен 292 раза, при этом в целевом значении лишь в 4-х случаях:

Festplatten, verschiedene Betriebssysteme (insbesondere Windows XP, aber auch Apples iOS), Firewalls, Router von Huawei und Juniper, Server von Dell und Hewlett-Packard – für alles hat die NSA Methoden zum Verwanzen entwickelt.

Bundeswirtschaftsminister Sigmar Gabriel treibt einem Medienbericht zufolge seinen Vorstoß zur Entschärfung des Streits über Schlichtungsverfahren im geplanten transatlantischen Freihandelsabkommen TTIP voran.

In der Vergangenheit habe man gesehen, dass das Thema Geheimdienste sich nicht zur Steigerung der Umfragewerte eigne, ätzte Grosse-Brömer.

Dort hatten sich mitten im Ersten Weltkrieg und allen Widrigkeiten zum Trotz mehr als 1.136 Frauen aus verschiedensten Ländern zusammengefunden, weil sie es nicht ertrugen, "dass Regierungen einzig nackte Gewalt zur Lösung internationaler Konflikte tolerieren".

Предлоги *in, auf, für, nach, wegen* встречаются в исследуемом тексте (580, 221, 186, 89 и 15 раз соответственно), но не выражают отношения цели. Конструкций с предлогами *um...willen, zugunsten, zuungunsten, zwecks* выявлено не было.

Инфинитив как обстоятельство цели употребляется без частицы *zu* только после сказуемого, выраженного глаголами движения *gehen, laufen, fahren, kommen, führen* и др. Мы выявили одну конструкцию с целевым инфинитивом:

Er fährt jedes Detail bis zuletzt kontrollieren.

Целевые отношения в русском языке выражаются разнообразными средствами и характеризуются достаточно строгой структурой отдельных предложно-падежных конструкций. К синтаксическим средствам выражения значения цели относятся следующие: придаточные предложения цели, конструкция «предлог + имя существительное», инфинитив, деепричастный оборот, бессоюзные сложные предложения.

Семантической особенностью целевых придаточных в их неосложненном виде является то, что в них обозначается событие или явление желаемое, причем подчеркивается, что для его возникновения необходима активная деятельность.

Придаточные предложения цели присоединяются к главному посредством союза *чтобы* и его вариантов *для того чтобы, с тем чтобы, ради того чтобы, во имя того чтобы*, а также его синонимов *дабы, лишь бы, только бы*, причем характерным является выражение сказуемого формой сослагательного наклонения или инфинитивом. Инфинитив в качестве сказуемого в придаточном предложении используется также в том случае, если главное предложение является безличным: *Было слишком темно, чтобы продолжать путь.*

Придаточная часть обычно относится ко всей главной части в целом. В разговорной речи возможны целевые придаточные предложения с союзной частицей *нусть*: *Дайте-ка ему, нусть сам попробует.*

Наиболее распространенным и употребительным является союз *чтобы*. Первым значением данного союза является целевое; кроме того, этот союз имеет значение предположения и допущения, характерное для его употреблений в придаточных изъяснительных (*Сомневаюсь, чтобы он остался доволен*). Целевой союз *чтобы* стилистически не окрашен и употребляется во всех сферах речи. Союзу *чтобы* близок союз *дабы*.

Придаточные предложения с *лишь бы* и *только бы* не могут находиться в препозиции. При препозитивном положении предложения с *лишь бы* и *только бы* должны быть интерпретированы как самостоятельные простые предложения [9, с. 524]: *Только бы мама выздоровела! Я на все (ради этого) готова!*

В разговорных конструкциях с союзной частицей *пусть* глагол дублирует предикат главного предложения по модальности: *Покажи ему, пусть сам убедится. Я покажу ему, пусть сам убедится. Я показал бы ему, пусть бы сам убедился*. Первые два приведенных примера выражают реальную возможность в будущем, а последний выражает ирреальную желательность, соотносимую с планом прошедшего и будущего [10, с.125].

В анализируемых статьях газеты «Советская Беларусь» были выявлены придаточные предложения цели с союзами *чтобы* и *для того, чтобы*. Из синтаксического рисунка анализируемых статей следует, что в 79% случаев используется простой союз *чтобы*, в 21% случаев – составной союз *для того, чтобы*. В придаточном предложении при этом остается союз *чтобы*, а первая часть союза переходит в главное предложение и приобретает характер соотносительного слова, к которому прикрепляется придаточная часть предложения. Например:

*Я описываю этот случай, **чтобы** вы опубликовали эти материалы в газете.*

*Хуже того, раздаются уже голоса, **чтобы** исключить экспериментальную апробацию учебника в пользу так называемой его опытной проверки, что якобы позволит провести «значительно более глубокий экспертный анализ».*

*Миллионы евро предназначены **для того, чтобы** увеличить число участвующих в операции кораблей, вертолетов и самолетов.*

*Но **для того, чтобы** реализовать этот смелый план, необходимо полномасштабное военное вмешательство.*

Придаточные цели могут занимать по отношению к главной части предложения любое положение: *И предлагаемые меры слишком слабы, **чтобы** его остановить.*

***Чтобы** минимизировать вред при лесозаготовках, на загрязненных территориях используется особая техника – харвестеры.*

Нами были обнаружены два придаточных предложения цели, которые представляют собой эллипсы:

***Чтобы** камеры скорее окупались, чтобы новые закупать, чтобы стимул был, наконец!*

***Чтобы** помнили мы и те, кто будет после нас...*

Современный русский язык обладает богатыми возможностями выражения обстоятельства цели с помощью предложных конструкций. Большинство предлогов являются полисемантическими. Это связано с тем, что «значение предлога представляет собой комплекс, складывающийся из собственного значения (типа синтаксического отношения), грамматического значения присоединяемой падежной формы и синтаксического значения всей конструкции, которое зависит и от специфики лексической и грамматической семантики опорного слова, от которого зависит словоформа с предлогом» [11, с. 33–34].

В.В. Виноградов в своем труде «Русский язык. Грамматическое учение о слове» относит к предлогам, выражающим целевые, или финальные, отношения, следующие: *на, в, по, к, для, за* [12]. Например: *подарить на память, направиться в разведку, пойти по ягоды, к примеру*. В энциклопедическом словаре-справочнике лингвистических терминов и понятий среди целевых упоминаются предлоги *с* и *под* (*прийти с ревизией, обработать поле под капусту*) [13, с. 831–832]. Значение цели могут выражать, кроме того, предлоги *от, про, против* [14, с. 24], *ради, из-за*, а также отыменные составные предлоги *в знак, в пользу, в защиту, в ущерб* [15, с.10], *в целях, с целью, во имя, в интересах*.

Охарактеризуем некоторые целевые предлоги.

Предлог *для* несет в себе два оттенка целевого значения: значение цели действия и выражение назначения предмета или сообщения о действии, сделанном в пользу кого-либо или чего-либо. В первом случае данной конструкции соответствует придаточное предложение с союзом *чтобы*: *Мы прибыли в Варшаву для участия в конференции. = Мы прибыли, чтобы участвовать в конференции*. Во втором случае замена предлога *для* придаточным предложением невозможна: *Она подарила футляр для очков* (назначение предмета). *Родители купили подарки для детей* (действие в пользу кого-либо). Конструкция *для + имя существительное в Р.п.* является употребительной в публицистическом стиле речи.

Предлог *ради* употребляется с именами существительными, называющими лицо или предмет с отвлеченным значением (*мир, счастье, дружба, спасение, любовь, слава* и т.п.), в тех случаях, когда действие совершается в интересах другого лица, а не в интересах субъекта ситуации, а также в ситуации, где

субъект действия делает много усилий для достижения своей цели. Данная конструкция стилистически нейтральна: *Всю ночь он занимался переводом значительных бумаг ради грошового заработка. Ради* в данном примере указывает, что субъект ситуации А для достижения своей цели, то есть ситуации В, делает большое усилие.

Предлог *на* выражает целевые отношения в случаях, если он сочетается с существительными в винительном падеже, выражающими значение действия или события. Конструкция *на + имя существительное в В.п.* имеет значение цели, когда совмещается со значением места: *В пятницу мы пойдем в санаторий на лечение.* Предлог *на* с винительным падежом в значении цели употребляется в сочетании с глаголами движения (*Я каждое лето приезжаю сюда на отдых*), перемещения, изменения положения (*Экспонаты увезли на реставрацию*), а также с глаголами *звать, приглашать* (*Он пригласил меня на ужин*). Предлог *на* в сочетании с глаголом *использовать* и его синонимами (*расходовать, тратить, выделять*) указывает на целевое назначение каких-либо средств, материалов или времени: *Депутат использовал деньги на финансирование предвыборной программы. Я потратила слишком много времени на магазин.*

Предлог *за* используется в сочетании с именами существительными с конкретно-предметным значением в творительном падеже. Конструкция *за + Т.п.* указывает на цель движения для приобретения кого-либо или чего-либо. В данной конструкции в качестве основного предиката употребляются глаголы движения, а также глаголы *послать, обратиться, отправить*. В следующих примерах предлог *за* указывает на направленность действия на определенную конкретную цель: *Я пойду в магазин за солью. Он зашел в школу за дочкой. Его послали за врачом. Он обратился ко мне за советом.*

Предлог *из-за* в основном выражает причинные отношения, но может являться и синонимом предлога *ради* в случаях, когда субъект совершает необычное для него действие (своего рода жертву) для осуществления важной для него цели: *Выставка не очень интересная, однако я третий раз иду туда только из-за одной гравюры, которая меня поразила.*

Предлоги *в целях* и *с целью* сочетаются с отвлеченными существительными. Данные предлоги используются в книжной официальной речи: *Мы прибыли с целью оказания вам помощи.* Предложно-падежное сочетание *с целью* в русском языке может употребляться с инфинитивом: *Все это было сказано с целью смутить Мари.* Целевая конструкция *во имя + Р.п.* стилистически окрашена. Она принадлежит высокому стилю речи, чаще относится к книжному стилю. Данная конструкция связана только с положительной оценкой и в большинстве случаев носит торжественный характер: *Во имя любви человек готов на все, но на большее он способен во имя ненависти.* Конструкция с предлогом *в интересах + Р.п.* указывает на действие, которое служит на пользу кому-либо или чему-либо. Данная конструкция характерна для публицистического и книжного стиля речи и употребляется для выражения цели-стимула. Вариантами данной конструкции могут служить следующие устойчивые выражения: *в защиту, в знак протеста против, в знак солидарности, во избежание, в честь*. Большинство обстоятельств цели выражает ожидаемое наличие какого-нибудь события, реализующегося в результате целенаправленной деятельности субъекта. Некоторые разновидности обстоятельств цели передают событие, наступление которого препятствует деятельности субъекта. Для этой семантики употребляются сочетания имени существительного в родительном падеже с предлогами *против* или *от*: *Они выступают против агрессии. Он спас меня от смерти. Как бы мне хотелось уберечь вас от бедствий* [14, с. 25]. В анализируемых статьях газеты «Советская Беларусь» было выявлено 24 случая выражения обстоятельства цели с помощью предлогов *за, для, на, ради*. Так же как и в немецком тексте, в русском целевые предлоги употребляются многократно в разнообразных значениях. Например, предлог *за* употреблен в текстах 109 раз, из которых в четырех случаях в сочетании с существительным / местоимением в творительном падеже он выражает значение цели. Данная конструкция указывает на цель движения для приобретения кого-либо или чего-либо, например: *Позже за ним отправятся в погоню инспектора охраны животного и растительного мира, за которыми старались поспеть и корреспонденты «СБ»; Мы, белорусы, учимся у россиян, они – у нас, ездим друг к другу за опытом, все делаем сообща; Вкус отменный, и качество тоже не вызывает сомнений, иначе не приезжали бы сюда россияне за покупками; А ведь местные жители еще хорошо помнят то время, когда за колбасой и сметаной им самим приходилось ехать в Могилев.*

Предлог *для* выражает отношения цели в 6 случаях из 112, на в 8 из 438, например:

Однако куда пойдут эти деньги? Отнюдь не для улучшения жизни нищих ливийцев, иракцев, нигерийцев и сомалийцев; Вы выпускаете лицензионное современное оборудование для стойла, для хранения и охлаждения молока, доильные аппараты; Оно необходимо для изготовления монолитных оснований станков; Не менее 70% заслуженного денежного вознаграждения пойдет на развитие городского хозяйства, остальное – на премирование руководителей местных исполнительных и распорядительных органов, работников предприятий, организаций и учреждений, чьими стараниями, собственно, и была завоевана победа; А во времена моей молодости пойти на танцы можно было с рублем в кармане.

Конструкция с предлогом *ради* употребляется дважды:

Неужели преступники пошли на это ради пропавших видео- и аудиомэгнитофонов, 300 долларов и 4 миллионов рублей?; Продюсировал певцу Владимир Дубовицкий, который ради нее развелся со своей прежней супругой Ириной Аллегровой.

Единожды употреблены предлоги *во имя, в защиту, в честь, во избежание, в знак протеста против, в интересах*:

Но только во имя мира.

Юлиана, до меня сейчас дошло, почему люди старшего поколения, даже старшие меня, пишут письма в защиту танцплощадок.

В Пензе гостям показали Могилевский дворик – сквер, разбитый недавно в честь другого белорусского города – Могилева.

Китай и США подпишут соглашения во избежание военных конфликтов – такие договоренности были приняты по итогам саммита.

Рабочие прекратили работу в знак протеста против увольнения их товарищей.

В интересах следствия адвокат отказался комментировать ситуацию журналистам.

В глагольной конструкции с зависимым целевым инфинитивом в качестве главного компонента чаще выступает глагол в спрягаемой форме, однако возможно и сочетание двух инфинитивов: *приехал помочь / приехать помочь = приехал, чтобы помочь / приехать, чтобы помочь.*

Инфинитив как зависимый компонент глагольных словосочетаний может быть субъектным и объектным. Субъектный инфинитив выражает действие, являющееся желаемым для субъекта основной ситуации и совершаемое им же: *Она придет позже помочь Володе.* Объектный инфинитив обозначает действие объекта основного действия, названного глаголом в личной форме, совершаемое им по воле субъекта основной ситуации: *Детей отправили гулять.* Конструкции с субъектным инфинитивом легко трансформируются в сложноподчиненные предложения с союзом *чтобы*, в то время как конструкции с объектным инфинитивом без дополнительных преобразований не могут заменяться такими конструкциями: *придет помочь → придет, чтобы помочь; детей отправили гулять → детей отправили [в сад], чтобы они погуляли* [16, с. 98].

Для выражения цели действия используется инфинитив после глаголов движения. При глаголах движения с префиксами *об-, до-* используется сложное предложение с союзом *чтобы*: *Он вышел прогуляться. Он обошел замок, чтобы найти потерянную трубку.* Глаголы со значением перемещения и изменения в пространстве (*послать, явиться, поставить, повесить, сесть, лечь, остановиться* и т.п.) с инфинитивом также выражают целевые отношения: *Он лег в обед поспать.*

Инфинитив имеет целевое значение после глаголов *дать, взять, брать, приглашать* и их синонимов: *дайте мне посмотреть, взял послушать.* Целевой инфинитив употреблен в исследуемом материале трижды: *В материалах дела говорится, что, возвращаясь тем майским днем к приятелю и встретив его на улице, оба уже собрались обчистить квартиру заложника; Понял, что надо стремиться стать нормальным, поэтому пошел работать, учился в ПТУ; Приглашаю белорусские предприятия и компании принять активное участие в нем.*

Конструкция с деепричастным оборотом является лексически ограниченной. В ней используются только деепричастия несовершенного вида, образованные от лексико-семантической группы глаголов со значением надежды, желания (*желать, надеяться, стремиться, рассчитывать, мечтать, стараться, думать*): *Она поехала учиться в столицу, рассчитывая получить там хорошее образование и перспективную работу.* В анализируемых статьях была обнаружена одна конструкция с деепричастным оборотом, выражающая целевые отношения: *В танце я прошелся по комнате, стараясь показать, что твист – это легко и просто.* В данных предложениях цели употреблены глаголы несовершенного вида со значением надежды на осуществление действия. Бессоюзные сложные предложения с целевой семантикой характерны для разговорной речи: *Садись, будем чай пить. Приходи, мы будем обсуждать этот вопрос.* В данных конструкциях чаще всего используется глагол в форме повелительного наклонения. Целевой компонент, обозначающий желаемое, характеризуется также наличием форм повелительного наклонения и формы будущего времени со значением ближайшего желаемого будущего. В материале нашего исследования бессоюзные сложные предложения не выявлены.

Выводы. Разнообразие средств выражения целевых отношений подводит к выводу, что целевая семантика не имеет жестко грамматикализованной формы. Конструкции, выражающие целевые отношения, связаны с функционально-семантической категорией. Типологические различия целевых конструкций в русском и немецком языках заключаются в формально-структурной области и охватывают структурирование придаточного предложения. В немецком языке спрягаемый глагол ставится на последнее место, а подлежащее в придаточном предложении является обязательным. Наличие одного действующего лица в немецком сложноподчиненном предложении возможно на семантическом уровне, но не на грамматическом, в отличие от русского языка, где возможно одно действующее лицо и, соответствен-

но, одно подлежащее в главном и придаточном предложении. Специфично использование грамматических форм в составе целевого придаточного предложения: в русском языке в придаточном возможно употребление инфинитива. Данное отличие является типологической особенностью русского языка, которую необходимо учитывать при переводе придаточных предложений цели на немецкий язык: русскому сложноподчиненному предложению цели с одним подлежащим в главной и придаточной части в немецком языке соответствует предложение с инфинитивной конструкцией *um...zu*.

Еще одним отличием сложноподчиненных предложений цели в немецком и русском языках является употребление временных форм глагола в главном и придаточном предложениях. В немецком языке существуют правила согласования времен в сложноподчиненных предложениях. Употребление времени глагола-сказуемого в придаточном предложении зависит от времени глагола-сказуемого главного предложения. В русском языке согласования времен нет, в придаточном предложении цели независимо от времени глагола в главном предложении всегда используется прошедшее время глагола.

Как в русском, так и в немецком языке для выражения цели действия используется инфинитив после глаголов движения и глаголов со значением перемещения и изменения в пространстве.

Синтаксическая конструкция с деепричастным оборотом, отражающая значение цели, характерна только для русского языка, так как соответствующей глагольной формы в немецком языке нет.

Синтаксическая конструкция «предлог + имя существительное» выражает целевые отношения как в немецком, так и в русском языке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Заморщикова, Л.С. Синкретизм и специализация средств выражения цели в старофранцузском языке : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.02.05 [Электронный ресурс] / Л.С. Заморщикова. – СПб., 1992. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/sinkretizm-i-spetsializatsiya-sredstv-vyrasheniya-tseli-v-starofrantsuzskom-yazyke#ixzz3wN3hqLh>. – Дата доступа: 05.01.15.
2. Хосейни, А. Целевые отношения в русском языке и способы их выражения в персидском языке [Текст] / А. Хосейни, Х. Вализадех // Молодой ученый. – 2014. – № 20. – С. 744–751. – Режим доступа: <http://www.moluch.ru/archive/79/13304/>. – Дата доступа: 06.01.16.
3. Голами, Х. Целевое отношение в простых и сложных предложениях русского языка и способы их выражения при переводе на персидский язык / Х. Голами, В. Резвани // Молодой ученый. – 2012. – №10. – С. 188–192.
4. Моисеенко, О.А. Лингвистические средства выражения целевых отношений в русском языке [Электронный ресурс] / О.А. Моисеенко // Полевые структуры в системе языка / под ред. З.Д. Поповой. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1989. – 198 с. – С. 107–113. – Режим доступа: http://dspace.bsu.edu.ru/bitstream/123456789/9371/1/Moiseenko_Lingvisticheskie.pdf. – Дата доступа: 08.01.16.
5. Гареева, Л.М. Синонимия и вариативность предлогов финитивной семантики в современном русском языке / Л.М. Гареева // Вестник ЮУрГУ. Сер. Лингвистика. Вып. 14. – 2012. – № 2. – С. 101–104.
6. Богданов, В.В. Семантико-синтаксическая организация предложения / В.В. Богданов. – Л. : ЛГУ. – 1977. – 204 с.
7. Duden. Die Grammatik. Band 4. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG. – 2006. – 1343 S.
8. Schröder, J. Lexikon deutscher Präpositionen / J. Schröder. – Leipzig : VEB Verlag Enzyklopedie. – 1990. – 268 S.
9. Русская грамматика : в 2 т. / Акад. наук СССР. Ин-т рус. яз. ; под ред. Н. Ю. Шведовой. – М. : Наука. – 1980. – Т. 2 : Синтаксис. – 709 с.
10. Хоссейни, А. Выражение целевых отношений в русском и персидском языках / А. Хоссейни // Язык. Сознание. Коммуникация : сб. статей / ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М. : Диалог-МГУ, 1999. – Вып. 7. – С. 122–134.
11. Мохаммад Мохаммадиан суте. Предложно-падежные конструкции с предлогом «от» в современном русском языке: структурно-семантический аспект : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 [Электронный ресурс] / Мохаммад Мохаммадиан суте. – Н. Новгород. – 2014. – Режим доступа: <https://diss.unn.ru/files/2014/345/345-cb508ae25a.pdf>. – Дата доступа: 14.01.16.
12. Виноградов, В.В. Русский язык (Грамматическое учение о слове) [Электронный ресурс] / В.В. Виноградов / отв. ред. Г.А. Золотова. – 4-е изд. – М. : Рус. яз., 2001. – 720 с. – Режим доступа: <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=5310&0a0=21#s004>. – Дата доступа: 14.01.16.
13. Предлоги / Энциклопедический словарь-справочник лингвистических терминов и понятий. Русский язык : в 2 т. [Электронный ресурс] / А.Н. Тихонов [и др.] ; под общ. ред. А. Н. Тихонова, Р. И. Хашимова. – Т. 1. – М., 2014. – 840 с. – С. 831–832. – Режим доступа: https://books.google.by/books?id=MvnZBAAAQBAJ&pg=PA832&lpg=PA832&dq=%D0%B2%D1%81%D0%B5+%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8+%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE+%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0&source=bl&ots=UCj_aXCsQs&sig=FpgRqbfKiyHs4f9HAtFijogEf-M&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwi-tbSzgJrKAhUjgXIKHTOkAMk4HhDoAQg_MAY#v=onepage&q=%D0%B2%D1%81%D0%B5%20%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%20%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0&f=false. – Дата доступа: 08.01.16.

14. Бранднер, А. Целевые отношения, передающиеся в русском языке предложными конструкциями – их адекватное выражение в чешском языке [Электронный ресурс] / А. Бранднер // Новая русистика, VIII. – 2015. – № 1. – С. 23–33. – Режим доступа: http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/133988/2_NovajaRusistika_8-2015-1_5.pdf?sequence=1. – Дата доступа: 08.01.16.
15. Бабов, К. Взаимодействие болгарского и русского языков в области предложной системы [Электронный ресурс] / К. Бабов // Acta Universitatis Lodzianis, Folia Linguistica 25. – 1991. – Режим доступа: http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/16237/5_Acta%20Universitatis%20Lodzianis.%20Folia%20Linguistica%2025.%201991.pdf?sequence=1&isAllowed=y. – Дата доступа: 14.01.16.
16. Валгина, Н.С. Современный русский язык: синтаксис : учеб. пособие / Н.С. Валгина. – 4-е изд., испр. – М. : Высш. шк. – 2003. – 416 с.
17. Советская Беларусь – 2015. – 25 апр.
18. Советская Беларусь – 2015. – 28 апр.
19. Советская Беларусь – 2015. – 29 апр.
20. Советская Беларусь – 2015. – 30 апр.
21. Die Zeit. – 2015. – 28. Apr.
22. Die Zeit. – 2015. – 04. Mai.

Поступила 11.06.2016

CONTRASTIVE ANALYSES OF SYNTACTICAL MEANS OF EXPRESSION THE MEANING OF PURPOSE IN MODERN GERMAN AND RUSSIAN LANGUAGES

I. LOGWINOVA

The syntactical means of the purpose meaning based on modern press in German and Russian languages are analyzed. The frequency of the syntactical means is described. The structures are analyzed structurally and semantically, the possible lexical variants in each language and their typological differences are under the discussion. The contextual usage of the above mentioned structures are compared.

Keywords: *syntactical means, adverbial modifier of purpose, subordinate clause, the infinitive construction, preposition, verb, and gerund.*

УДК 811

ОБ ОДНОЙ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ ПОДГРУППЕ
В ИСТОРИИ РУССКОГО ЯЗЫКА

Н. Ф. ХОМУСКОВА

(Белорусский государственный университет)

khomuskova_nf@mail.ru

Представлены результаты исследования, направленного на выявление закономерностей функционирования глаголов лексико-семантической группы разрушения в русском языке XI–XVII вв. Центральное место в данной группе принадлежит глаголам, объединенным семантическим компонентом ‘смерть’. Были рассмотрены и выявлены особенности их происхождения, употребления и словообразовательной активности. Сделан вывод о том, что значительная часть глаголов впервые фиксируется в словарях в XI в. Показано, что для лексических единиц данной ЛСГ в рассматриваемый период характерно наличие большого количества префиксальных производных, где анализируемое значение разрушения обусловлено семантикой префикса. Выявлено, что отличительными чертами данной ЛСГ являются стилистическая дифференцированность некоторых глаголов, наличие синонимичных обозначений, функционирование отдельных глаголов в анализируемом значении только в составе устойчивых оборотов.

Ключевые слова: лексико-семантическая подгруппа, семантический компонент, древнерусский язык, разрушение, префиксальное производное.

Введение. Основной словарный фонд русского языка включает в себя слова, которые обозначают наиболее важные жизненно необходимые понятия действительности и, таким образом, составляют неотъемлемую часть мышления каждого носителя русского языка [1, с. 14]. Эти слова принадлежат не только современному этапу развития языка, они были известны еще в древнерусский период. Следовательно, история существования таких лексических единиц насчитывает не одно столетие. Одним из центральных понятий словарного фонда является понятие разрушения. В настоящей статье предпринята попытка выявить и рассмотреть отдельные глаголы, образующие структуру лексико-семантической группы разрушения, закономерности их появления и функционирования в русском языке в период с XI–XVII вв.

Основная часть. Методом сплошной выборки было выявлено свыше 800 лексических единиц, объединенных ядерной семой ‘разрушение’. Материалом исследования послужили «Словарь русского языка XI–XVII вв.» (далее – СлРЯ XI–XVII) и «Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам» И.И. Срезневского. В основе значения каждого члена указанной ЛСГ лежит понятие ‘разрушать’, что выражается в дефинициях толковых словарей, следовательно, ядерная сема ‘разрушение’ будет являться идентифицирующей для всей ЛСГ. Согласно определению, данному Ю.Д. Апресяном, значение семантического компонента ‘разрушать’ понимаем как ‘ликвидировать, уничтожить, полностью казуировать, переставать иметь место’ [см. Апресян, 1995, 321]. А.Н. Тихонов к глаголам разрушения относит только переходные глаголы и их префиксальные производные, действие которых направлено на объект с целью его разрушения [см. Тихонов, 2008, 402]. Однако считаем целесообразным учитывать и непереходные глаголы, в семантике которых присутствует значение ‘прекращать существование’, что также подразумевает своего рода разрушение, так как объект уже не может выполнять присущих ему ранее функций. Значительную часть глаголов данной ЛСГ составляют глаголы с интегральным семантическим компонентом ‘смерть’, что дает основания для выделения их в отдельную подгруппу ‘гибель, лишение жизни объекта’. Глаголы этой подгруппы объединены и значением ‘умирать’ вообще, и значением ‘умирать насильственной смертью’. Примером реализации первого из значений могут служить глаголы *умирати*, *гибѣти*, *исчезати*, *падати*, *исходити*, *отходити*, *издыхати*, *рѣшитися*.

Первое употребление глагола *умирати* фиксируется в словарях древнерусского языка в XI в. в значении ‘умирать, погибать’ [Срезневский, 1912, 3, 1206]. Корень *-мир-* или *-мер-* помимо указанного глагола встречаем и в ряде других производных слов, образованных префиксально: *измерети*, *перемерети*, *испомерѣти*, *повымерѣти*, и др. Различное префиксальное оформление обуславливает появление новых оттенков значений глагола. Так, лексемы с приставками *из-*, *пере-*, *вы-*, *по-* получают значение ‘умирать в большом количестве’. Префикс *со-* в глаголе *соумирати* добавляет лексической единице значение одновременности. К данному корневому гнезду принадлежит и глагол *морити*. Корень *-мор-* образован в результате чередования гласных *е – о*, которое восходит еще к индоевропейскому аблауту: *А все злѡды. осподарев морят зелземь* (XVI в. ~ 1472 г.) [СлРЯ XI–XVII 1982, IX, 265]. В данной лексеме, в отличие от глагола *умирати*, отмечаем значение насильственной гибели в результате отравления или же изнурения голодом, морозом и т.д. [СлРЯ XI–XVII 1982, IX, 265]. Для глагола также характерно на-

личие префиксальных производных: *изморити (изъморити), поморити, уморити*. Значение ‘умирать насильственной смертью’, обозначенное в корне *-мер-*, наблюдаем и в семантике глагола *мертвити* и его префиксальных производных *смертвити, умьртвити, соумертвити*: *Пиить бо ся: гьь мртвить и живить* (XIII–XIV вв. ~XI в.) [СлРЯ XI–XVII 1982, IX, 105]. Еще одним глаголом, зафиксированным в XI в., является глагол *гибъти*, а также его варианты *гибнути (гыбнути)* и просторечный *гинути*, объединенные значением ‘гибнуть, погибать’: *Еже отмещуть да не без ума гыбнуть* (XII–XIII вв.) [СлРЯ XI–XVII 1977, IV, 20]. Значение насильственного лишения жизни обнаруживаем у однокоренного глагола *губити*: *И всылахуть и к нимъ с рѣчию льстивою, глаголюще тако: Яко копимъ сребро и соболи, иная узорочия, а не губити своихъ смердовъ и своя дани*. Соф. I лет. 2, 181 [СлРЯ XI–XVII 1977, IV, 152].

Глагол *исчезати (ищезати, исчазати, ищазати)*, засвидетельствованный в словаре в XII в., обнаруживает принадлежность, главным образом, к религиозно-книжной сфере. Чаще всего он встречается в переводных памятниках, излагающих библейскую историю сотворения мира: *И въставъ Лотъ идяше сквозъ пустыня непроходныя и безводный, сице судивъ Авраамъ, яко или от вѣри сънѣсться, или от жажды ищезеть* (XV в. ~ XII в.) [СлРЯ XI–XVII 1979, VI, 352]. Стилистическое тождество с глаголом *исчезати* обнаруживаем у глаголов *исходити, отходити*, сфера употребления которых также ограничена религиозно-книжной литературой. В значении ‘умирать’ лексема *исходити* находит употребление в составе устойчивого оборота *исходити от мира сего* и фиксируется в литературных памятниках с XI в.: *Да вѣси оче, яко по дѣвою дѣну [так в ркп.] исхожу от мира сего* (94. XI–XII вв.) [СлРЯ XI–XVII 1982, IX, 347]. Необходимо отметить, что рассматриваемые глаголы употребляются в анализируемом значении только при условии наличия префиксов *ис-*, *от-*. Производящее слово *ходити* не имеет указанного значения.

Следующие глаголы отличаются от рассмотренных выше наличием значения, указывающего на причину смерти. Так, лексема *издыхати* употребляется не только в значениях ‘умереть, испустить дух’, ‘сдохнуть’, но и в значении ‘задохнуться’: *И скытахомъ ся сквозъ пустыню ... и не обрѣтающемъ намъ воды до днии много начахомъ издыхати* (XI–XII вв.) [СлРЯ XI–XVII 1982, IX, 155]. Производящий глагол *дохнути* не имеет указанных значений, а фиксируется лишь в значениях ‘дохнуть’, ‘сделать вдох’ [СлРЯ XI–XVII 1997, IX, 345]. Отсюда следует, что рассматриваемый нами семантический компонент ‘смерть’ появляется только при наличии префикса *из-*, который формирует новый глагол с антонимичным значением ‘перестать дышать’. Что касается жанрово-стилистической закрепленности, то сфера употребления лексемы не ограничивается каким-либо одним функциональным стилем речи.

Конкретизацию значения отмечаем и у глагола *падати*: ‘о смерти во время работы, поражении оружием в битве’: *Се, брате, вѣ супруга бяховъ, едину бразду тяжаща, и азъ на лѣсѣ падаю, свои днь съконьчавъ* (XII–XIII вв.) [СлРЯ XI–XVII 1988, XIV, 116]. Еще одно употребление фиксируем в значении ‘гибель лошадей, скота’: *И отъ тяжелыхъ де кладей на Верхотурскомъ волоку, на крутыхъ подъемахъ, лошади насажаютца и падуть* (1662 г.) [СлРЯ XI–XVII 1988, XIV, 117]. Различное префиксальное оформление лексем обуславливает появление новых значений. Так, у глаголов *о-падати, с-падати, распадатися, нис-пастися* обнаруживаем значение ‘разрушаться, обрушиваться, обваливаться’, что позволяет отнести их к подгруппе, объединенной семантическим компонентом ‘разрушение неодушевленных объектов’. Отдельные глаголы фиксируются в значении ‘умирать’ только в составе устойчивых оборотов. Глагол *рѣшитися* имеет указанное значение только в выражении *рѣшитися от життя*: *[Киприан] рѣшится от життя, аще лѣно се реци рѣшится; того... именовати лѣно не рѣшен(ь)е и конецъ живота, но ко Гсу отишествие, якоже глѣ апель, яко чаю от(ь)ити от тѣла и от(ь)ити къ Бгу, и паки: похот(ь) имѣю раздрѣшитися и быти съ Хсмь* (XIV в.) [СлРЯ XI–XVII 1997, XXII, 157].

Значение ‘умирать насильственной смертью’ также представлено в семантике таких древнерусских глаголов, как *бити, испокастити, минити, услучати, нищити, рубити, сѣчи, тяти, колоти, рѣзати, убадати, побости, убости, разити, отжити*. Глагол *бити* был известен в значении ‘убивать, уничтожать’ еще в X в.: *Володимерь же посла къ Блуду... попряй ми аще убью брата соего имѣти тя хочю во оца мѣсто и многу честь возьмешъ отъ мене, не язъ бо почаль братью бити, но онъ* [СлРЯ XI–XVII 1975, I, 187]. Особенностью указанного слова является его высокая словообразовательная активность, о которой можно судить по количеству зафиксированных в словаре префиксальных производных глаголов. К ним относятся *выбити* (‘перебить, истребить’), *добити* (‘убить, умертвить раненого’), *забити* (‘побоями замучить, довести до смерти’), *избити* (‘убить, уничтожить, перебить (о людях)’), *побити* (‘убить’), *разбити* (‘причинить тяжелые телесные повреждения или смерть ударом обо что-л.’), *прибити* (‘убить, перебить многих’), *убити* (‘лишить жизни, умертвить’). Значение глагола *бити*, а также его префиксальных производных, в значительной степени зависит от семантики слов, к которым они относятся, что позволяет нам отнести их сразу к нескольким лексико-семантическим группам. Так, в сочетаниях *шерсть бити, бумагу бити* глагол имеет значение ‘изготавливать что-л. сбивая, ударяя’ [СлРЯ XI–XVII 1975, I, 187].

Еще одним глаголом, отмечаемым в значении 'погубить' является *испокастити*, впервые упоминаемый в словарях древнерусского языка в XI в. [СлРЯ XI–XVII 1979, VI, 278]. Глагол представляет собой префиксальное производное от *покастити*, который в свою очередь восходит к существительному *касть* [ЭССЯ, 9, 157]. Данное существительное зафиксировано в ряде значений, одно из которых 'порча, вред, убыток', что вероятно и обусловило появление значения 'погубить': **Испокастите сневе восточнии** (1499 г.) [СлРЯ XI–XVII 1979, VI, 278]. Глаголы с семой 'насильственная гибель' обнаруживаем в контекстах, описывающих военные действия. Примером такой лексемы является глагол *нищити*, фиксируемый в значении 'разорять, изнувать, губить': **Также и на князей Лукомскихъ приходили войною и Лукомль повоевали, и завсе твоихъ людей нищать войною** (1563 г.) [СлРЯ XI–XVII 1988, XI, 392]. В синонимичных контекстах употребляются глагол *сѣчи* и его церковнославянская форма *сѣщи*, а также глагол *рубити*. По сравнению с другими глаголами, обозначающими физическое уничтожение, данные лексические единицы обозначают одновременно способ совершения действия [7, с. 76]. Лексемы обнаруживают схожую семантику и употребление, функционируя в значении 'убивать с помощью оружия'. В дефиниции глагола *сѣчи*, впервые зафиксированного в древнерусском языке в XI в., обнаруживается семантический компонент 'убивать, уничтожать холодным оружием': **Яко начаше [рязанские князья] пити и веселитися, ту абие оканьный, проклятый Глѣбъ съ братомъ, изъмше мечя своя, начаста сѣчи прѣже князи, также бояры и дворянъ множество** (XIII в.) [СлРЯ XI–XVII 2000, XXIV, 108]. Глагол *рубити* представлен в значении 'наносить раны, умерщвлять, ударяя с размаху чем-л. острым': **Старых рубили, а молодых жен и девок к себе в полон взяли** (XVII в.) [СлРЯ XI–XVII 1997, XXII, 227]. Оба слова образуют большое количество производных приставочных глаголов, объединенных значением 'зарубить', причем в ряде случаев имеет место конкретизация значения. Так, глаголы *усѣчи* и *посѣчи* фиксируются еще и в значении 'обезглавить': **И абак посѣла црь мечьника, повелѣ принести глав;*, ко; онъ же, шьдъ, оусѣкнж и въ тьмьници** [Срезневский 1912, III, 1302]. *Осѣчи* также используется для обозначения казни путем отсечения частей тела: **Тамо его осѣкоша и языка урѣзаша, яко злодѣю еретику** (1172) [СлРЯ XI–XVII 1987, XIII, 88]. Семантическое тождество с глаголом *рубити* обнаруживаем у глагола *тяти*: **Измокъ мечь, тя его и ПОТЯ конь его подь нимъ. Ип. л. 6716 г.** [Срезневский 1912, III, 1106]. Ряд глаголов, обозначающих насильственную смерть при помощи оружия, продолжают глаголы *убадати*, *побости*, *убости*. Образованные от глагола *бодати* / *бости* названные лексические единицы впервые отмечены в древнерусском языке в XII в.: **Мьстиславъ же бѣ въѣха въ ворота и пободъ мужѣи и нѣколко, возвратися опять къ своимъ** (1173) [СлРЯ XI–XVII 1989, XV, 133]. Праславянский глагол *бости* обобщил корневой вокализм *-o-*, вторичность которого видна из сравнения с родственными индоевропейскими формами на корневое *-e-*, ср. лит. *bedu* 'колоть', следовательно можно утверждать о происхождении от индоевропейского корня *-bhedh-* (*-bhodh-*) – 'колоть, жалить, тыкать' [ЭССЯ, 1975, 2, 223].

Значение 'заколоть, пронзить' отмечаем и у глаголов *колоти*, *рѣзати*, *засвидетельствованных* в XVI–XVII вв. Однако употребление названных глаголов не ограничивается контекстом военных действий. Глагол «*колоти*» имеет значение 'приносить в жертву': **Разгнѣвавшися нань отецъ и хотяше заклати и кумиромъ, мати же его не даше, бѣ бо милъ матери** (XV–XVI вв.) [СлРЯ XI–XVII 1980, VII, 251]. Глагол же *рѣзати* может относиться не только к действиям человека, но и к действиям животного, выступая в значении 'умертвить, загрызть (о хищном животном)' [Фасмер III 1987, 461]: **Въ лѣсу тое ево Андрѣеву корову он Кирила мертвою видел, зарѣзал тое корову зверь** (1697 г.) [СлРЯ XI–XVII 1997, XXII, 135].

Как уже отмечалось ранее, в ряде случаев значение насильственной гибели фиксируется только у производных слов при наличии определенного префикса. Примером могут служить производные глаголы, образованные префиксально от лексемы *разити*, которая отмечается в значении 'ударить, бить', что подразумевает нанесение повреждений, но не обозначает полного разрушения [СлРЯ XI–XVII, XI 1995, 199]. Значение 'умирать насильственной смертью вследствие удара' появляется у таких префиксальных производных глаголов, как *поразити*, *разразити*, *уразити*, *заразити*. Названные глаголы находят широкое употребление, не ограничиваясь одним функциональным стилем речи. Так, глагол *поразити* представлен в литературе, описывающей военные действия: **Не по мнозѣх днех гдѣ бѣ за тот грѣх Болеслава казнилъ: цѣсарь Отто поразилъ войско его, а самого поймал** (1670 г.) [СлРЯ XI–XVII 1991, XVII, 109]. Кроме того, обнаруживаем указанную лексему в ранних текстах религиозного характера: **Бо есть: поражу пастыря, и разидуть ся овця стада** (1057 г.) [СлРЯ XI–XVII 1991, XVII, 109]. В древнерусском языке также зафиксирован омонимичный глагол *разити* и его префиксальное производное *образити*. В их дефинициях не обнаруживаем указание на значение насильственной смерти, однако вторая лексема толкуется как 'повредить, разбить ударом' и может относиться к подгруппе, обозначающей разрушение части объекта: **Нѣкто со забралъ пусти на нь камень и обѣрази ему локоть** (XVI в. ~ XI в.) [СлРЯ XI–XVII 1987, XII, 137].

Еще одним глаголом, у которого значение насильственной гибели фиксируется только при наличии префикса, является глагол *отжигити*. Посредством префикса *от-*, обозначающего ‘завершение и прекращение действия’, у глагола *жити* развивается значение ‘лишить жизни, погубить’: *Но великое пламя воиновъ отжиге; девеносто же человекъ толико извлекоша, триста же пятьдесятъ всѣхъ было* (1691 г.) [СлРЯ XI–XVII 1987, XIII, 240]. Значение ‘умирать насильственной смертью’ обнаруживаем и в ряде слов, объединенных семой ‘казнь’. В первую очередь, это глаголы *вершити*, *кончати*, *извести*, *потеряти*, *перетеряти*, *претерти*. Глагол *вершити* фиксируется в словаре в значении ‘казнить, прикончить’: *А воровъ метать въ тюрьму, а пущихъ самыхъ заводчиковъ велѣти вершити* (1614 г.) [СлРЯ XI–XVII 1975, II, 108]. Лексическая единица употребляется как свободно, так и в составе устойчивого оборота *вершити смертью*. Производный глагол *свершити* также отмечен в составе фразеологического оборота *конецъ свершити*, что значит ‘закончить жизнь’ [СлРЯ XI–XVII 1996, XXIII, 126]. Представляя собой многозначное слово, глагол *свершити* фиксируется в антонимичных значениях разрушения и созидания. Так, в словарной статье обнаруживаем и значение ‘прикончить, уничтожить’ и противоположное ему ‘образовать, создать из частей нечто целое, законченное’: *Дахъ имъ да будутъ едино, яко же и мы едино и азъ въ нихъ и ти въ мнѣ, да будутъ съвършени въ едино* (1057 г.) [СлРЯ XI–XVII 1996, XXIII, 126].

Похожее употребление можно отметить и в случае глагола *кончати*: *Онъ...писаниемъ обличалъ ихъ отступление; также и плетми били и, муча всяко, кончали во огнь за старую нашу христианскую вѣру* (1673 г.) [СлРЯ XI–XVII 1980, VII, 285]. Производный глагол *скончавати*, как и *вершити*, отмечается в составе устойчивых оборотов *скончавати животъ* – ‘лишать жизни, убивать, умерщвлять’, *скончавати жизнь*, *житье* – ‘умирать, кончатся’ [СлРЯ XI–XVII 2000, XXIV, 226]. Возвратный глагол *скончатися*, как правило, имеет при себе обстоятельство, указывающее на причину смерти: *скончатися (голодомъ, огнемъ, судомъ божиимъ и т.д.)* [СлРЯ XI–XVII 1980, XXIV, 228]. Еще одним глаголом, имеющим значение ‘уничтожать, губить, казнить’, является глагол *извести*: *Кнзь баварско<й>... от цѣсаря Карла Великого за измѣну изведенъ, сирѣчь казненъ* (1670 г.) [СлРЯ XI–XVII 1979, VI, 112]. Глагол представляет собой отыменное производное от существительного *известь*, заимствованного из греческого языка. Указанное значение появилось в результате переосмысления греческого *asvestos* (‘негашеная известь’), начинающегося с отрицательной приставки *a-*, близкой по значению к исконно русской *из-* в некоторых словах, где данный префикс имеет значение полноты, исчерпанности действия [10, с. 50]. Влияние оказали также такие древнерусские слова, как *изѣдати*, *изѣсти*, имеющие определенное отношение к действию «извести». Указанный глагол в данном значении характерен для народно-поэтического употребления [см. Черных, 1990, 339]. У глаголов *потеряти*, *перетеряти* также обнаруживаем значение ‘убить, погубить, казнить’: *Князь Жидомонтъ, держявъ его [мт. Герасима] 4 месяца, и потерялъ его у Видебску, огнемъ его съжже* (1380) [СлРЯ XI–XVII 1991, XVII, 290]. Возвратная форма глагола *истерятися* фиксируется в значении ‘погибнуть’. Необходимо отметить, что производящий глагол *теряти* не имеет анализируемого значения. В словарной дефиниции он толкуется как ‘приводить в неустройство’. К одному корневому гнезду с глаголами *потеряти*, *перетеряти* относится и глагол *претерти* в значении ‘погубить’. Указанные глаголы восходят к общему индоевропейскому корню *-ter-*: ‘тереть, оттачивать’ [см. Черных, 1999, 238]. Помимо названных лексических единиц были зафиксированы и другие префиксальные производные с этим же корнем: *потерти*, *растерти*, *стерти*. Все они объединены семой ‘разрушение’, однако значение ‘убить’ засвидетельствовано только у глагола *претерти*: *И претрена будещи тѣм* (1499 г.) [СлРЯ XI–XVII 1994, XIX, 67].

Заключение. Можно утверждать, что глаголы, содержащие в своей семантике компонент ‘смерть’, в рассматриваемый период обладают следующими особенностями. Во-первых, большинство из них представляют собой префиксальные производные, где указанное значение обусловлено тем или иным префиксом, в то время как для производящей основы оно может быть не характерно. Во-вторых, отмечен ряд глаголов, имеющих значение ‘умирать’, ‘погибать’ только в составе устойчивых оборотов. В-третьих, отдельные глаголы, будучи семантически и стилистически тождественными, могут быть взаимозаменяемы и употребляться в сходных контекстах. Однако отмечены и глаголы, принадлежащие только к определенному стилю речи, например, религиозно-книжной сфере. Употребление значительного количества глаголов фиксируется с XI в., большинство из них оказываются устойчивыми с точки зрения семантики и морфемного состава и продолжают функционировать в современном русском языке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Черных, П.Я. Очерк русской исторической лексикологии / П.Я. Черных. – М., 1956. – 243 с.
2. Апресян, Ю.Д. Избранные труды. – 2-изд., испр. и доп. – М.: Языки русской культуры, 1995. – Т. I. Лексическая семантика (синонимические средства языка). – 391 с.

3. Тихонов, А.Н. Энциклопедический словарь-справочник лингвистических терминов и понятий. Русский язык : в 2 т. / А.Н. Тихонов [и др.]. – М. : Флинта, Наука, 2008.
4. Срезневский, И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам : в 3 т. – СПб., 1893–1912.
5. Словарь русского языка XI–XVII. – М., 1975–2008. – Вып. 1–28.
6. ЭССЯ 9 – Этимологический словарь славянских языков: праславянский лексический фонд. / отв. ред. О.Н. Трубачев. – М. : Наука, 1983. – Вып. 9.
7. Михайловская, Н.Г. Системные связи в лексике древнерусского книжно-письменного языка XI–XIV вв. / Н.Г. Михайловская. – М. : Наука, 1980. – 250 с.
8. Черных, П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка / П.Я. Черных. – М., 1999.
9. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка / М. Фасмер. – М. : Прогресс, 1987. – Вып. 3.
10. Филин, Ф.П. Истоки и судьбы русского литературного языка / Ф.П. Филин. – М. : Наука, 1981. – 322 с.

Поступила 12.05.2016

ONE LEXICAL-SEMANTIC SUBGROUP IN THE HISTORY OF THE RUSSIAN LANGUAGE

N. KHOMUSKOVA

The article presents the results of a study on regularities of functioning of destruction verbs in the Russian language of the XI–XVII centuries. Verbs with the semantic component of ‘death’ take a central place in this group. The peculiarities of their origin, use and word-formative activity have been revealed and considered. The conclusion is that a significant number of verbs were first fixed in the dictionary in the XI century. It has been shown that the lexical units of this lexical-semantic group in the considered period of time are characterized by a large number of prefixed derivatives, where the analyzed meaning of destruction is caused by the semantics of the prefix. It has been revealed that the distinctive features of this lexical-semantic group are stylistic differentiation of some verbs, synonymy of some verbs, functioning of certain verbs in the analyzed meaning only as the components of set expressions.

Keywords: *lexical-semantic subgroup, semantic component, Old Russian language, destruction, prefixed derivative.*

УДК 811.161.1'37:[81:008]

ОЦЕНОЧНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ КОНЦЕПТА «ДОБРЫЙ»
В РУССКОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ

Е.И. РОМАНОВСКАЯ

(Белорусский государственный университет культуры и искусств)

Helena_r@tut.by

Рассматривается концепт «добрый» на материале русской фразеологии. Оценка связана с познавательной деятельностью человека, она содержится везде. Наивная картина мира отражает архаические взгляды, пережиточные представления о мире. Делается вывод о том, когнитивная дефиниция концепта «добрый» содержит в себе оценку. Оценочная составляющая концепта «добрый» имеет отношение к человеку, его желаниям, стремлениям, воле, к жизненной программе человека. Добрым может быть человек, его поступки, абстрактные понятие: чувства, душа, совесть, ум, воля, нравы, мысли, речь и молчание, совет, доброе имя.

Ключевые слова: фразеология, концепт, оценка, словарная дефиниция, когнитивная дефиниция.

Введение. Наивная картина мира содержит интерпретацию действительности в виде комплекса суждений о мире. Слова создают ментальный портрет образов и слов. В языке закреплена характеристика вещей. Интерпретация оценочных слов, с одной стороны, объективна, так как мир существует реально, а с другой – субъективна, мир воспринимается человеком определенным образом [4].

Концепт «добрый» относится к оценочным словам и связан с оппозицией *добрый* – *злой*. Природа оценки отвечает природе человека. Для того чтобы оценить объект, человек должен «пропустить» его через себя [1, с. 181]. Человек познает мир и оценивает то, что ему необходимо в духовном и физическом аспекте. Оценка применяется ко всему, что устремлено к модели малого и большого мира, к тому, что человек считает добром. Употребление оценочных понятий *добрый* и *злой* обусловлено отношением к идеализированной модели мира.

Добрый значит соответствующий идеализированной модели макро- или микромира, осознаваемой как цель бытия, по одному из присущих ей параметров. Оценочные суждения создают реальность, способствуют познанию мира человеком. Через ощущение добра человек узнает идеальное в реальном. Цель употребления оценочных слов состоит в обучении стандартам, общим принципам выбора. «Язык оценок, – пишет Хэар, – удивительно хорошо приспособлен к употреблению в ситуации принятия решения, при инструкции о выборе или в целях изменения принципов выбора и модификации стандартов» [1, с. 176].

Понятие *добрый* – *злой* выделяется разнообразными связями и функциями. То, что обозначает оценочное понятие *добрый*, имеет «отношение к действительным свойствам объектов, к человеку, его желаниям, стремлениям, воле, обязанностям, к жизненной программе человека и идеалам человечества» [1, с. 183]. Оценка в той же мере относится к области реакций, как и к области стимулов. Оценка присутствует везде.

Основная часть. Обратимся к словарным данным. Лексема *добрый* в «Историко-этимологическом словаре современного русского языка» номинируется как корень *doba* – «период времени», «пора», «срок»; на русской почве *удобный*. И.-е. *dhabros*, корень *dhabh* – «соответствовать», «подходить», «быть удобным». *Dobgъjъ* первоначально значило «годный», «подходящий», отсюда пошло значение «доброкачественный», «добротный» [7, с. 258]. Как видим, первоначально в лексеме *добрый* было материальное значение – удобный. В семантическом плане значение «добрый», «милосердный» возникло позже.

В историческом словаре *добрый* – это 1) добрый (прот. злой); 2) основанный на расположении к кому-л., желании добра кому-л.; хороший, нужный, полезный; 3) добродетельный; 4) основанный на добродетели; 5) близкий, преданный; 6) отличный по качеству, по достоинствам; доброкачественный, добротный; 7) благоприятствующий, благополучный; 8) видный, красивый внешне, прекрасный; 9) обладающий положительными качествами, достоинствами; уважаемый; благородный; 10) искусный, опытный, умелый; 11) ничем не запятанный, безупречный, безукоризненный [12, с. 18].

Первоначально лексема *добрый* имела широкое значение и была связана с добродетелью и всем хорошим, нужным, полезным. С течением времени значение лексемы сузилось. В толковом словаре В.И. Даля *добрый* номинируется как вещь: «добротный, доброкачественный, хороший; о скоте: полный, дородный, сытный; о человеке: сведущий, усердный, исправный; добро любящий, добро творящий, склонный к добру, ко благу; мягкосердый, жалостливый» [20, с. 443]. Как видим, в данном словаре в лексеме *добрый* на первом месте – материальная оценка вещей, а на втором – духовные качества человека.

В современном четырехтомном словаре Д.Н. Ушакова лексема *добрый* подается как 1) делающий добро другим; благожелательный, отзывчивый, обладающий мягким характером; 2) хороший, нравст-

венный; 3) дружески близкий, приятный (разг.); 4) хорошего качества, добротный (нар.-поэт.); 5) незапятнанный, безукоризненный, достойный, честный; 6) подлинный, действительный, полноценный [21, с. 727]. По сравнению с историческим словарем мы видим, что в лексеме *добрый* уходят значения: 'основанный на добродетели'; 'красивый внешне, прекрасный'; 'искусный, опытный, умелый' [12; 15; 21].

Современный словарь С.И. Ожегова фиксирует схожие значения лексемы *добрый*. Однако там добавлено на втором месте новое значение – *несущий, благо, добро, благополучие* [11, с. 150]. В словаре русского языка под редакцией Т.Ф. Ефремовой на шестом месте добавлено значение – *опытный, искусный в своем деле* [18, с. 594]. В двадцатитомном словаре современного литературного языка значение лексемы *добрый* совпадает со словарем под редакцией Т.Ф. Ефремовой [17, с. 284; 18, с. 594].

Как видим, современные толковые словари русского языка на первом месте фиксируют значение 'делающий добро другим', то есть первично духовное значение. Материальное значение лексемы *добрый* только шестом месте – 'значительный по величине, большой' [18, с. 594].

В словаре синонимов приводятся следующие лексемы *добросердечный, сердечный, душевный, благой, добродетельный, доблестный, добродушный, благодушный, добросердечный, гуманный, человечный, душевный, отзывчивый* [5, с. 149].

В антонимических словарях *добрый* в русском языке противопоставлен *злой, добрый – злобный, добрый – недобрый, незлой – злой, незлой – недобрый, добрый – сердитый, добрый – жестокий, сердечный – бессердечный* [5, с. 128].

Обратимся к фразеологическому материалу. Вслед за В.А. Архангельским, В.В. Виноградовым, В.И. Ковалем, В.А. Масловой, В.Н. Телия, Н.М. Шанским и многими другими учеными-фразеологами мы понимаем фразеологию широко (включаем в ее разряд паремиологию) и рассматриваем устойчивые единицы как генетически свободные словосочетания [2; 6; 8; 9; 19]. В формировании идиом участвует «пласт» сведений, относящихся к достаточно древнему периоду, которые могут быть квалифицированы как «дометафорические», или «предзнания». Ситуация может быть объяснена, если рассматривать так называемые «предзнания» не как информацию в привычном понимании, а как представления, когда знания о мире формировались из «живого чувства предметов» [3, с. 334]. Язык в закодированном виде хранит сведения об опыте, практике выживания, существования в окружающей действительности. Рассматривая фразеологические единицы таким образом, можно выявить буквальный смысл, внутреннюю форму. Именно такой подход помогает эксплицировать в устойчивых сочетаниях культурную информацию, увидеть особенности коллективного сознания (менталитета), так называемую наивную картину.

Попробуем смоделировать фрагмент когнитивной дефиниции концепта «*добрый*». Добрыми могут быть окружающие люди: *Добрые люди*, они есть в мире: *Мир не без добрых людей*. Добрый человек радуется каждому дню: *Доброму человеку что ни день, то праздник*, для доброго человека ничего не жаль окружающим: *Для доброго довольно, а для худого и того жаль*. Фразеологические единицы содержат директивную функцию, указывающую на то, что человек должен быть добрым: *Будь добр*. Согласно христианским воззрениям, если человек делает добро, его поведение соответствует нормам морали, то к нему Бог протягивает руку помощи: *Доброму Бог помогает; На кого Бог, на того и добрые люди*, таким людям воздается за их поступки, поэтому они живут в добре: *Добрый человек в добре проживет век, добрые люди за свои поступки получают спасение души: Злому – смерть, а доброму – воскресение*. Как только человек совершает плохие поступки, грешит, отступает от нормы, то его оставляет Бог и добрые люди: *Отстанет Бог – покинут и добрые люди*. Поступки человека оцениваются с точки зрения христианской морали: *Бogu не на грех, а добрым людям не на смех*.

Фразеологические единицы (ФЕ) содержат директивную функцию, указывающую на то, что людям необходимо слушать добрых людей, потому что они научат добру: *Добрый человек добру и учит; Добрый добру научат, а злой на зло наставляет*, укажут на правильный путь в жизни: *Слушайся добрых людей, на путь наведут*, помогут достичь материальных благ: *Кто добрых людей слушает, тот слаще кушает; Хлеб-соль кушай, а добрых людей слушай!* Иногда советы добрых людей приводят к обратным результатам: *Научат добрые люди решетом воду носить*, то есть в зависимости от ситуации шло переосмысление советов добрых людей.

Добрый человек выступает как высшая ценность для общества, так как он делает добро: *Добрый скорее дело сделает, чем сердитый*, живет согласно христианским заповедям: *Добрые умирают, да дела их живут*, он милосерден: *Кто не чувствует милости доброго человека, тот Бога не знает; Доброму человеку и чужая болезнь к сердцу; Злой плачет от зависти, а добрый от жалости*, правдив: *За правду Бог и добрые люди*, его уважают окружающие люди: *Доброго человека в красный угол сажают*, ему радуются: *Доброму человеку – что и день, то и праздник*, признают и поддерживают окружающие: *За доброго человека сто рук*, он нужен для окружающих всегда: *В поле пшеница годом родится, а добрый человек всегда пригодится*. Добрым людям отдается предпочтение по сравнению с материальными ценностями: *Не с деньгами жить, а с добрыми людьми; Доброе братство – дороже богатства*, общение с та-

кими людьми выступает как высшая ценность: *Добрый человек лучше ста родственников*, добрые люди являются основой социума: *Добрый человек лучше (надежнее) каменного моста*.

Во фразеологическом материале лексема *добрый* находится в антонимических отношениях со злым: *Доброго чти, а злого не жалей*, сердитым: *Добрый скорее дело сделает, чем сердитый*, завистливым: *С доброго будет, а завистливому шиш*, лукавым: *С добрыми дружись, а лукавых берегись*, скупым: *Доброму Бог помогает, а у скупого черт отнимает*, также во фразеологии высказано мнение: *Чем добрый, да глупый, лучше злой, да умный*, в данной единице присутствует противопоставление *умный – глупый*, иногда добрый человек расценивается окружающими людьми как глупый, а злой как умный.

Какие люди оцениваются как добрые? Это люди, обладающие положительными качествами, среди таких – хозяин: *Добрый хозяин деньгам господин, а скупой – слуга*, жена: *Добрую женою и муж честен; Добрую жену взять – ни скуки, ни горя не знать*, сваха: *Под добрую сваху комар носа не подточит*, девушка: *У доброй девки ни ушей, ни глаз*, молодой человек: *Добрый малый*, дети: *Добрые дети – дому венец, злые – дому конец*, сын: *Добрый сын всему свету зависть*, сосед, который может быть дороже родственников: *Добрый сосед лучше брата*, гость: *Доброму гостю хозяин рад, Добрый гость всегда в пору, который знает меру; Добрый гость долго не засиживается*, непритязателен в еде: *Дай Бог гостя доброго, да неразборчивого*, талантливый человек: *Добрый гений*, внимательный слушатель: *Доброму слушателю немного слов*, человек, готовый прийти на помощь: *Добрый самаритянин*, трудолюбивый крестьянин: *Для доброго Федота не тягостна работа*, честный и преданный слуга: *Доброго раба смело посылай по дрова! Добрый раб за господина умереть рад*, честные судьи: *Где добрые судьи поведутся, там и ябедники переведутся*, заботливый пастух и командир: *Добрый пастух о стаде печется; Добрый командир сначала солдат накормит, а потом сам поест*, солдат: *Доброго солдата выбирают, а не покупают*, человек, добросовестно относящийся к своему труду: *Добрый повар сначала душу в котел кладет, а потом мясо*, искусный повар: *Добрый повар стоит доктора*, человек с хорошим аппетитом: *Без ложки и добрый едок станет*, умелый вор: *Добрый вор без молитвы не украдет*. Иногда добрыми оказываются несмышленные люди: *Кому невдомек, тот добрый человек*.

В некоторых фразеологических единицах наблюдается переосмысление: людей, отступающих от норм поведения, называют добрыми – это люди, занимающиеся воровством: *Солдат – добрый человек, да шинель его – хапун*, берущие взятки: *Хлеб-соль берем, а за порученье на суд добрым людям отдаем*.

Социум осуждает людей, преступивших закон, такие люди должны быть наказаны: *Вора (труса) миловать – доброго погубить*. Иногда общество оправдывает человека, несмотря на то, что он отстает от норм морали: хитрит, обманывает, его можно простить, если он добрый: *Будь хоть каналья, только б добрый человек*.

Добрыми бывают дела, поступки: *С добрыми делами – хоть вон ногами*. Согласно христианским воззрениям человек должен совершать добрые дела в течение всей своей жизни для доказательства своей веры: *Жизнь дана на добрые дела; Без добрых дел – вера мертва перед Богом*. К добрым делам относится говорить правду: *Доброе дело – правду говорить смело*. Добрыми делами нельзя упрекать: *Добрым делом не кори*, о них надо говорить: *О добрых делах следует говорить во всеулышание; Доброе дело скрытности не любит*, не бояться делать: *Доброе дело делай смело*, за них хвалят: *За добрые дела всегда живет похвала; За доброе дело жди похвалы смело*. Добрые дела крепкие и надежные: *Доброе дело крепко; Доброе дело и в воде не тонет*, они живут долго: *Доброе дело не один век живет*, бывает, что злые нравы людей вредят добрым делам: *Злые нравы портят добрые дела*.

Добрый в русском мировидении соотносится с абстрактными понятиями. Добрым может быть путь, на который Бог наставляет человека: *Добрым путем Бог правит; С Богом пойдешь, добрый путь найдешь*, отношение к другим людям: *Лишь бы было доброе расположение*.

При помощи лексемы *добрый* происходит оценка внутреннего мира человека. Доброй может быть душа человека: *Добрая душа; Добрый дух*, сердце: *Лицом некрасив, да сердцем добр; От доброго сердца, чувства: Добрые чувства – соседи любви, совесть: Добрая совесть злему ненавистна, ум: Богу молись, а доброго ума держись; Добрый разум наживают не разом, воля: Люди доброй воли; По доброй воле, нравы: Где добрые в народе нравы, там хранятся и уставы, надежда: Счастье скоро покидает, а добрая надежда – никогда, здоровье: На доброе здоровье, совет: Добрый совет ко времени хорош, образец: Добрый пример лучше ста слов, начало какого-либо дела: Доброе начало – полдела откачало, спор: И в доброй тяжбе на лапти не придется, мысли: Кто добрую мысль таит, тот излишней скромностью грешит, речь и молчание: Добрая та речь, что в избе есть печь; Доброе молчание – чем не ответ?, пословица: Добрая пословица не в бровь, а в глаз, отговорка от какого-либо дела: Добрая отговорка стоит дела*.

В русской картине мира отражены христианские взгляды, согласно которым слово сакрально: *Доброе слово доходит до сердца*, обладает большой силой: *Доброе слово человеку, что дождь в засуху; Доброе слово кости гнет*. Добрые слова нужно говорить людям: *От доброго слово язык не усохнет*, они нужны всем живым существам: *Доброе слово и кошке приятно*, эти слова помнят: *Поминать добрым словом, за них благодарят: На добром слове кому не спасибо, ценят: Добрым словом и бездомный богат*,

они обладают большей ценностью по сравнению с материальными благами: *Добрые слова дороже золота (богатства)*, только глупые люди не ценят добрые слова: *Ладону бегают дьявол, а дурак – доброго слова*. С другой стороны, доброе слово бессильно перед злом: *И доброе слово не уймет злого*, не всем людям нужно говорить добрые слова: *Доброго слова не стоит*, особенно глупым: *Глупцу доброе слово сказать – при солнце свечу зажечь*.

В русской наивной картине мира отмечены ФЕ, указывающие на то, что людям важно, что о них говорят окружающие, как их оценивают. Если человек вписывается в идеализированную модель мира, если он добрый, то о нем идет добрая слава: *Доброму Савве добрая и слава*, она далеко разносится, летает: *У доброй славы большие крылья*, во фразеологии высказано и противоположное мнение: *Добрая слава лежит, а дурная по свету бежит*. Общепринятое одобрение, признание наживают в течение всей жизни: *Кто наживет добрую славу, тот и по себе ее оставит*, о ней всегда помнят: *Смерть злым, а добрым вечная память*, иногда ее теряют, если общаются с плохими людьми: *Теряет добрую славу тот, кто водится с недостойными*, доброе имя выступает мерилем деятельности и поступков человека: *Доброе имя дороже богатой одежды*. Жизнь человека, его слова и поступки оцениваются с нравственной точки зрения, причем добрая слава о человеке дороже чем материальные ценности: *Добрая слава лучше мягкого пирога; Выгода на миг, доброе имя навек; Добрая слава лучше золота (богатства)*. Фразеологический материал свидетельствует о том, что добрая слава не всегда выступает как ценность. У людей, нарушающих нормы морали, добрая слава вызывает ненависть и зависть: *Добрая слава злему ненавистна*. В русской фразеологии добрым может быть время: *Доброе время; Добрая старина, святая*. Согласно древним воззрениям время воспринималось как сакральная категория. Слова, произнесенные в определенное время, поступки, совершенные человеком, оценивались как добрые. Перед началом важного дела принято было говорить: *В добрый час; (не) добрым был час, минута: Не в добрый час; В добрую минуту, вечер: Добрый вечер, ночь: Доброй ночи, утро: Доброе утро, день: Добрый день*. Доброму времени радуются: *Не радуйся раннему вставанию, радуйся раннему часу*, перед тем как отправиться куда-либо желали легкого пути: *В добрый час легок путь*. Добрым оценивалось пространство вокруг человека. В ФЕ отмечено, что Бог указывает человеку на правильный путь: *Добрым путем Бог правит*, доброго пути желали, перед тем как человек отправлялся осваивать чужое пространство: *В добрый путь! Доброго пути*, иногда от него желали избавиться: *Добрый путь, да к нам больше не будь*.

Заключение. Когнитивная дефиниция концепта *добрый* содержит в себе оценку. Такая оценка имеет глубокое философское и психологическое обоснование. Добрым может быть человек. Добрый человек выступает как высшая ценность для общества, так как он правдив, милосерден, живет согласно христианским заповедям. Добрыми могут быть все оружающие человека люди: свои (родственник, хозяин, мать, сын, дочь сосед) и чужие (пастух, командир, судья).

Поступки человека могут оцениваться как добрые. Согласно религиозным воззрениям человек обязан совершать добрые дела в течение своей жизни, за добрые дела хвалят, их не надо бояться делать.

Добрыми выступают абстрактные понятия, связанные с эмоциональной и умственной деятельностью человека: чувства, душа, совесть, ум, воля, нравы, мысли, речь и молчание, совет, доброе имя. Большое значение имеют слова для человека. Они обладают большей ценностью по сравнению с материальными благами. Слово было сакрально, поэтому добрые слова нужно было говорить и людям, и живым существам. С другой стороны, фразеологический материал отражает противоположное мнение о том, что добрые слова не стоит говорить глупым людям. Также во фразеологии сохранились мифологические представления, согласно которым добрым для человека может быть пространство и время. Поэтому перед началом освоения чужого пространства принято было желать доброго пути.

Когнитивная дефиниция концепта «*добрый*» содержит в себе оценку людей, предметов, отношений, ситуаций. Они являются результатом опыта и познания мира человеком. Фразеологическая картина мира указывает на нормы поведения человека в мире, определяет его отношение к миру. Безусловно, фразеологическая картина мира хранит в себе архаические представления простого человека о мире. Современная концептуализация концепта «*добрый*» будет отличаться от наивной картины мира, представленной во фразеологии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. – 2-е изд., испр. – М. : Языки русской культуры, 1999. – С. 160-225.
2. Архангельский, В.Л. Устойчивые фразы в современном русском языке. Основы теории устойчивых фраз и проблемы общей фразеологии / В.Л. Архангельский. – Ростов н/Д : Изд-во Рост. ун-та, 1964. – 315 с.
3. Афанасьев, А. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. / А. Афанасьев. – М. : К. Солдатенков, 1869. – Т. 3. – С. 326–396.
4. Бартминский, Е. Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике / Е. Бартминский. – М. : Индрик, 2005. – 528 с.

5. Большой словарь синонимов и антонимов русского языка : 100 000 слов и словосочетаний / сост. Н.И. Шильнова. – М. : Дом славянской книги, 2010. – С. 149.
6. Виноградов, В.В. Русский язык (грамматическое учение о слове) : учеб. пособие / В.В. Виноградов. – М. : Высш. школа, 1972. – 614 с.
7. Черных, П.Я. Историко-этимологический словарь русского языка : в 2 т. / П.Я. Черных. – 6-е изд., стереотип. – М. : Русский язык, 2004. – Т. 1. – С. 285.
8. Коваль, В.И. Восточнославянская этнофразеология: деривация, семантика, происхождение : моногр. / В.И. Коваль. – Гомель : ИММС НАНБ, 1998. – 213 с.
9. Маслова, В.А. Лингвокультурология : учеб. пособие. / В.А. Маслова. – 2-е изд., стереотип. – М. : Изд. центр «Академия», 2004. – 208 с.
10. Мокиенко, В.М. Большой словарь русских поговорок : более 40000 образных выражений / В.М. Мокиенко, Т.Г. Никитина. – М. : Медиа Групп, 2008. – 783 с.
11. Ожегов, С.И. Словарь русского языка : 57000 слов / под ред. докт. филол. наук, проф. Н.Ю. Шведовой. – 14-е изд., стереотип. – М. : Русский язык, 1983. – С. 150–151.
12. Словарь древнерусского языка (XI – XIV вв.) : в 10 т. / под ред. Р.И. Аванесова. – М. : Русский язык, 1990. – Т. 3. – С. 18–19.
13. Словарь русского языка : в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. – 3-е изд., стереотип. – М. : Русский язык, 1985. – Т. 1. – С. 410.
14. Словарь русского языка XI–XVII вв. / под ред. С.Г. Бархударова. – М. : Наука, 1977. – Вып. 4. – С. 258.
15. Словарь русского языка XVIII века / под ред. С.Г. Бархударова ; гл. ред. Ю.С. Сорокин. – Вып. 6. – Ленинград : Наука, 1991. – С. 159.
16. Словарь синонимов русского языка : в 2 т / РАН ; под ред. А.П. Евгеньевой. – М. : Астрель, 2001. – Т. 1. – С. 288.
17. Словарь современного русского литературного языка : в 20 т. / гл. ред. К.С. Горбачевич. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Русский язык, 1993. – Т. 4. – С. 284.
18. Современный толковый словарь русского языка : в 3 т. / под ред. Т.Ф. Ефремовой – М. : АСТ, 2000. – Т. 1. – С. 594.
19. Телия, В.Н. Культурно-языковая специфика единиц фразеологического состава языка / В.Н. Телия // Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В.Н. Телия. – М. : Языки русской культуры, 1998. – С. 215–256.
20. Толковый словарь живого великорусского языка / под ред. В.И. Даля : в 4 т. – М. : Русский язык, 2003. – Т. 1. – С. 443.
21. Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. – М. : Советская энциклопедия, 1935. – Т.1. – С. 727.
22. Фразеологический словарь русского языка : около 4000 словарных статей / сост.: Л.А. Войнов [и др.] ; под ред. А.И. Молоткова. – 5-е изд., стереотип. – СПб. : Вариант, 1994. – 543 с.
23. Фразеологический словарь современного русского литературного языка конца XVIII–XX в. : около 7000 слов / сост.: Н.Т. Бухарева [и др.] ; под ред. А.И. Федорова. – М. : Топикал, 1995. – 606 с.

Поступила 30.06.2016

THE EVALUATIVE MEANING OF THE CONCEPT “KIND” IN RUSSIAN PHRASEOLOGY

A. RAMANOUSKAYA

The article analyzes the concept “kind” in Russian phraseology. The connotational meaning is connected with the cognitive activity of man. The naïve picture of the world reflects archaic views and an outlook of the world. It is concluded that this concept “kind” carries a connotation, the evaluative meaning. The evaluative meaning of the concept “kind” reflects an attitude to a person, their wishes, ambitions, will, life planning goals. Kind can be a person, his actions abstract concepts: a sense of the soul, the conscience, the mind, the will, morals, thought, speech and silence, the council, a name.

Keywords: phraseology, concept, evaluative, dictionary definition, cognitive definition.

УДК 81-114.2

**ТИПЫ И ФУНКЦИИ МЕТАТЕКСТА
В УСТАВАХ ЮРИДИЧЕСКИХ ЛИЦ НА РАЗНЫХ ЯЗЫКА****Е.Й. ЮРЬЕВ***(Минский государственный лингвистический университет)*
yuriev007@gmail.com

Проведен сопоставительный анализ метатекстовых структурных блоков (оглавление, блок с дефинициями, проспективная и ретроспективная часть метатекстового обрамления), призванных обеспечить связность и не допускающую интолкуваний точность понимания деловых текстов на разных языках, а также облегчить реципиенту их восприятие. Исследуются формальная и содержательная стороны метатекстовых блоков в текстах уставов юридических лиц Республики Беларусь, Российской Федерации, Федеративной Республики Германия и Королевства Нидерландов, определяются ключевые дискурсивные маркеры. Выявляется лингвокультурная специфика и характеристика различных элементов метатекста, сопоставляется их частотность, раскрываются наиболее распространенные средства их языковой реализации. Показаны сходства и различия в функционировании метатекстовых элементов в уставах юридических лиц четырех стран, выявляются особенности языковых средств их вербализации.

Ключевые слова: *метатекст, метатекстовые элементы, деловые тексты, немецкий язык, нидерландский язык, русский язык.*

Введение. В современном глобализованном мире с постоянно усложняющимися социальными структурами особую актуальность приобретает необходимость юридического регулирования разных сторон общественной жизни. Одним из ключевых факторов такого регулирования выступает документальная составляющая, включающая в себя, в частности, учредительные документы отдельных субъектов права. Важнейшим учредительным документом является устав юридического лица, т.е. «вид учредительного документа юридического лица, утверждаемый учредителями при создании организации» [1, с. 890]. По своей структуре и содержанию устав представляет собой свод правил, призванных регулировать правовое положение организации, ее внутреннюю деятельность и отношения как с участниками юридического лица, так и с другими организациями и гражданами. Основная функция такого документа заключается в юридической индивидуализации соответствующей корпорации в качестве субъекта права, поэтому структура и смысловое наполнение данного делового документа подвержены значительной вариативности. Однако к содержанию уставов выдвигаются определенные законодательные требования, устанавливающие основы статуса разных юридических лиц и закрепленные, в частности, в гражданском кодексе и иных законах об отдельных видах юридических лиц. К таким требованиям, в зависимости от характера юридического лица, могут относиться, среди прочего, указания наименования и местонахождения данного лица, порядок управления, предмет и цели его деятельности, а также иные сведения.

Уставы относятся к деловым текстам и в полной мере обладают их стилевыми чертами, обусловленными главным образом спецификой письменной коммуникации. Рассуждая о деловых текстах, Н.А. Замуруева отмечает, что «получатель должен понять текст при первом же его прочтении. Как правило, он не может спросить автора о смысле и значении его высказываний, кроме того, текст лишен невербальных аспектов передачи» [2, с. 121]. С данным обстоятельством связано стремление деловых текстов к максимальной точности. Одним из способов достижения такой точности является использование метатекстовых элементов, или «высказываний, организующих, эксплицирующих, комментирующих содержание или форму тех или иных компонентов дискурса» [3, с. 54]. Необходимо отметить, что теория метатекста представляет собой фрагментарную картину с большим количеством лакун. В рамках настоящего исследования проанализированы некоторые относительно автономные компоненты текстовой структуры, обладающие метатекстовым характером.

Основная часть. Для проведения исследования и выявления лингвокультурной специфики уставов юридических лиц на разных языках было отобрано по 50 документов, зарегистрированных в Республике Беларусь (РБ), Российской Федерации (РФ), Федеративной Республики Германия (ФРГ) и Королевстве Нидерланды (КН). При этом для каждой из названных стран в число отобранных документов вошли по 10 уставов высших учебных заведений, 10 уставов банков, 10 уставов предприятий, 10 уставов некоммерческих организаций и 10 уставов товариществ собственников жилья. Таким образом, анализ уставов юридических лиц на разных языках не привязан к какой-либо одной тематической сфере, что позволяет выделить наиболее общие черты метатекстовой организации данных документов, не зависящих от типа юридического лица.

В отобранных документах был проведен анализ употребительности ряда метатекстовых структурных блоков, результаты которого отражены в таблице.

Таблица – Употребительность метатекстовых структурных блоков в уставах юридических лиц на разных языках (в %)

Тип метатекстового блока	Количество уставов с данным блоком (в %)			
	РБ	РФ	ФРГ	КН
Оглавление	2	20	40	16
Определение понятий	2	4	2	36
Перспективный метатекст	0	4	24	6
Ретроспективный метатекст	4	42	34	24
Порядок изменения документа (блок)	0	6	2	62

Из таблицы видно, что оглавления наиболее распространены в текстах на немецком языке, где они встретились в 40% проанализированных документов. Метатекстовый характер данного структурного компонента подчеркивается рядом исследователей: так, Т.Б. Радбиль в своей монографии отмечает, что «к элементам метатекста относятся заголовок, план, оглавление, цифровая разбивка по пунктам, ссылки и сноски, элементы графического оформления текста и пр.» [4, с. 271]. Следует отметить, что оглавление относится к периферийным элементам, представляющим собой «относительно самостоятельные тексты, выражающие содержание основного текста обобщенно» [5, с. 230]. Функция данного метатекстового блока заключается в том, чтобы дать читателю представление о структуре всего документа. Очевидно, что в немецких деловых текстах стремление представить читателю документ в сокращенной форме выражено наиболее ярко. В российских и нидерландских документах оглавления также имеют некоторое распространение, хотя данный метатекстовый элемент заметно менее частотен. Для белорусских уставов активное употребление оглавлений малохарактерно.

Основным языковым средством выражения данного метатекстового блока в русскоязычных документах является слово *содержание*. В нидерландских текстах в роли дискурсивного маркера выступают слова *inhoud* 'содержание' или *inhoudsopgave* 'содержание'. Дискурсивные маркеры в немецкоязычных документах выражены главным образом словами *Inhalt* 'содержание', *Inhaltsübersicht* 'обзор содержания', и *Inhaltsverzeichnis* 'оглавление'.

Другим важным проанализированным структурным компонентом стал структурный блок с определениями встречающихся в тексте документа понятий. В качестве примера можно привести следующий фрагмент:

Artikel 1.1 Begripsbepaling

1. In dit reglement wordt verstaan onder:

- a. de wet: de wet op het hoger onderwijs en wetenschappelijk onderzoek;*
- b. de minister: de minister van onderwijs, cultuur en wetenschappen;*
- c. de universiteit: de universiteit Maastricht;*
- d. de raad van toezicht: de raad van toezicht van de universiteit; <...>.*

'Статья 1.1 Определение понятий

1. В этом уставе приняты следующие понятия:

- a. закон: закон о высшем образовании и научных исследованиях;
- b. министр: министр образования, культуры и науки;
- c. университет: университет г. Маастрихт;
- d. наблюдательный совет: наблюдательный совет университета; <...>¹.

Блок с дефинициями оформляется здесь в виде буквенного списка, где в число определяемых понятий входят в основном слова, имеющие особую значимость для тематической сферы документа и активно употребляемые по тексту.

Следует отметить, что метаязыковые комментарии по поводу употребления актуальной лексической единицы, называемые рефлексивами, уже становились предметом научного исследования [6, с. 76], а в ряде работ в качестве метатекстового компонента анализировались именно дефиниции [7, с. 141]. Из таблицы видно, что рассматриваемый метатекстовый блок (определение понятий) типичен для уставов на нидерландском языке, в то время как для текстов на других языках он не характерен. Можно предположить, что функция данного метатекстового блока в нидерландских уставах напрямую связана с реализацией такой базовой стилиевой черты деловых текстов, как «однозначность, точность, не допус-

¹ УКН1 – Bestuurs- en Beheersreglement Universiteit Maastricht [Электронный ресурс] // Universiteit Maastricht. – Режим доступа: <http://www.maastrichtuniversity.nl/web/Main1/OverDeUM/OnsProfiel/FeitenCijfers/GedragscodesEnReglementen.htm>. – Дата доступа: 12.12.2015.

кающая интолкования» [8, с. 23]. В то же время в случае с текстами на иных языках, предполагается, что фоновых знаний реципиента достаточно для восприятия документа.

В роли дискурсивного маркера данного блока выступает заголовок соответствующего структурного раздела, выраженный в русскоязычных текстах сочетанием *термины и определения*, а в уставах Германии – фразой *Begriffe und Bezeichnungen* 'понятия и наименования'. В нидерландских текстах основным языковым средством выражения этого компонента является дискурсивный маркер *Begripsbepalingen* 'определения понятий'.

Распространенным метатекстовым компонентом является также метатекстовое обрамление, состоящее из проспективного и ретроспективного блоков, предваряющих или, соответственно, завершающих основной текст документа. Данный термин предложен Л.Е. Ляпиной, понимающей под метатекстовым обрамлением авторское «прозаическое вступление» [9, с. 110] к поэтическому литературному тексту; существует также термин *вводящие метатексты* [3, с. 55]. В свою очередь, о метатекстовом характере завершающих компонентов текста говорится, в частности, в исследовании В.В. Козловой, которая рассматривает метатексты «в форме различных комментариев – постраничных сносок, предисловий, послесловий, послетекстовых примечаний, послетекстовых комментариев, интерпретирующих информацию основного (авторского) текста» [10, с. 5]. Проспективная часть метатекстового обрамления вынесена за рамки основного документа и представлена чаще всего преамбулой, в которой перечислены идеологические предпосылки создания устава, либо конструктивным блоком с описанием технических особенностей составления документа и его вступления в силу. Ретроспективный, или завершающий, метатекст выражается главным образом в виде завершающих глав или статей, в которых прописан порядок вступления устава в силу, внесения изменений в его текст, указана сфера действия документа и т.п.

В документах на нидерландском языке полное метатекстовое обрамление представлено в единичных случаях, в то время как в каждом пятом тексте обнаруживается ретроспективный метатекст, в котором приведены заключительные положения, касающиеся процедуры вступления юридического документа в силу, его аннулирования, а также внесения в него изменений и дополнений. Проспективный метатекст в уставах юридических лиц Нидерландов обычно выражен преамбулой, в которой постулируются принципы, на основании которых осуществляется функционирование данного юридического лица. Например:

PREAMBULE

De Vrije Universiteit is deel van de Vereniging voor christelijk hoger onderwijs, wetenschappelijk onderzoek en patiëntenzorg. De grondslag en het doel van deze vereniging zijn vastgelegd in de statuten.

De Vrije Universiteit wordt bestuurd volgens de volgende principes:

Integraliteit; <...> Helder benoemen en toedelen van verantwoordelijkheden; <...> Belang van de instelling <...>.

ПРЕАМБУЛА

Свободный Университет является частью Объединения христианского высшего образования, научных исследований и ухода за пациентами. Основные принципы и цель объединения изложены в уставе.

Свободный Университет управляется на основании следующих принципов:

Целостность; <...> Четкое наименование и распределение обязанностей; <...> Интересы учреждения <...>².

Приведенный фрагмент позволяет сделать вывод об активном использовании субстантивированных инфинитивов (*benoemen* 'наименование', *toedelen* 'распределение'), а также характерных для деловой речи пассивных конструкций (*zijn vastgelegd* 'изложены', *wordt bestuurd* 'управляется').

Ретроспективный метатекст чаще всего представлен главой под названием *Slotbepalingen* 'Заключительные положения' или *Overgangs- en slotbepalingen* 'Переходные и заключительные положения'. Следует также отметить, что распространенным явлением является наличие не входящего в метатекстовое обрамление конструктивного блока (статьи либо главы), в которой прописан порядок изменения устава юридического лица. В роли дискурсивного маркера в данном случае выступает слово *Statutenwijziging* 'Изменение устава'.

В немецкоязычных уставах полное метатекстовое обрамление встретилось значительно чаще – в каждом четвертом рассмотренном документе. В некоторых текстах представлена лишь ретроспективная часть такого обрамления. При этом проспективная часть может быть выражена как преамбулой (нем. *Präambel*), так и неозаглавленным блоком, описывающим обстоятельства принятия устава. В ряде случаев проспективный метатекст сформулирован безлично от третьего лица, например:

Aufgrund von § 8 Abs. 4 des Landeshochschulgesetzes <...> hat der Senat der Universität Heidelberg in seiner Sitzung am 10.12.2013 die nachstehende geänderte Fassung der Grundordnung vom 01.09.2009 beschlossen. Der Universitätsrat hat am 03.12.2013 zustimmend Stellung genommen.

² УКН2 – Bestuursreglement van de Vrije Universiteit [Электронный ресурс] // Vrije Universiteit Amsterdam. – Режим доступа: http://www.vu.nl/nl/Images/20150601%20Bestuursreglement%20VU_tcm9-229408.pdf. – Дата доступа: 12.12.2015.

Das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg hat mit Schreiben vom 22.01.2014 zugestimmt.

На основании § 8 абз. 4 Закона федеральной земли о высшем образовании <...> сенат университета г. Гейдельберг на своем заседании 10.12.2013 г. принял нижеследующую измененную редакцию устава от 01.09.2009. Совет университета одобрил данное решение 03.12.2013.

Министерство науки и искусства федеральной земли Баден-Вюртемберг своим письмом от 22.01.2014 выразило согласие³.

При этом в отдельных случаях проспективная часть метатекстового обрамления выражена предисловием (нем. *Vorwort*), может содержать экспрессивную апелляцию к реципиенту и предваряться обращением, например:

Liebe Nachbarn und Mitglieder!

Um vor allem in einer netten Gemeinschaft miteinander positiv, angenehm und friedlich zusammenzuleben, hat die „Wohngemeinschaft Grote Raak e.V.“ eine Satzung zur Unterstützung aufgestellt. Hier sind alle Dinge des Miteinanders geregelt<...>.

Ihr Vorstand

'Дорогие соседи и участники!

Для того чтобы совместно проживать в позитивной, приятной и мирной атмосфере в дружелюбном сообществе, коллектив жильцов Grote Raak составил устав. Здесь урегулированы все вопросы совместного проживания.

Ваше правление⁴.

Ретроспективный блок представлен, как правило, отдельной статьей, в заголовке которой фигурирует дискурсивный маркер *Änderung* 'Изменение' или *Inkrafttreten* 'Вступление в силу'. Реже блок выражен заключительной главой с маркером *Schlussbestimmungen* 'Заключительные положения' в заголовке.

Для уставов на русском языке полное метатекстовое обрамление не характерно, однако ретроспективный метатекст имеет некоторое распространение. В белорусских документах ретроспективный блок встретился дважды и в обоих случаях выражен завершающей статьей или главой с заголовком *Внесение изменений и дополнений в Устав*. Например:

Статья 17. Внесение изменений и дополнений в Устав

143. Все изменения и дополнения в настоящий Устав подлежат государственной регистрации в Национальном банке Республики Беларусь. Изменения и дополнения в настоящий Устав считаются внесенными и вступают в силу для третьих лиц с момента их государственной регистрации Национальным банком⁵.

Аналогичным образом в российских документах, где ретроспективный метатекст имеет большее распространение, рассматриваемый метатекстовый компонент представлен, как правило, завершающей главой, в заголовке которой фигурируют маркеры *Изменения и дополнения* или *Заключительные положения*.

Порядок изменения документа прописан отдельной статьей еще в некоторых уставах, хотя такая статья и не является частью метатекстового обрамления. Например:

11. ПОРЯДОК ВНЕСЕНИЯ ИЗМЕНЕНИЙ И ДОПОЛНЕНИЙ В УСТАВ ОРГАНИЗАЦИИ

11.1. Изменения и дополнения в настоящий Устав вносятся Конференцией Организации и подлежат государственной регистрации в том же порядке, что и государственная регистрация Организации.

Изменения и дополнения в настоящий Устав приобретают юридическую силу с момента такой регистрации⁶.

Из данных примеров видно, что для русскоязычных ретроспективных метатекстов характерно использование юридической лексики (для третьих лиц), канцелярских оборотов (*подлежат регистрации*) автореферентных высказываний (*настоящий Устав*) и иных маркеров официально-делового стиля.

Заключение. Структура метатекстовых компонентов, частотность и языковые средства их реализации специфичны в разных лингвокультурах.

Уставы юридических лиц на русском языке демонстрируют между собой большое сходство как в употребительности различных метатекстовых компонентов, так и в языковых средствах их реализации.

³ УФРГ1 – Grundordnung der Universität Heidelberg [Электронный ресурс] // Universität Heidelberg. – Режим доступа: http://www.zuv.uni-heidelberg.de/md/zuv/recht/grundordnung_ab_01.02.2014.pdf. – Дата доступа: 12.12.2015.

⁴ УФРГ2 – Satzung der Wohngemeinschaft Grote Raak e.V. [Электронный ресурс] // Wohngemeinschaft Grote Raak e.V. – Режим доступа: http://www.wg-groteraak-ev.de/Rundschreiben/Satzung%20WOHNGEMEINSCHAFT_Grote%20Raakev.pdf. – Дата доступа: 12.12.2015.

⁵ УРБ – Устав Совместного белорусско-российского открытого акционерного общества «Белгазпромбанк» [Электронный ресурс] // Белгазпромбанк. – Режим доступа: http://www.belgazprombank.by/uploads/userfiles/files/belgazprombank_statut.pdf. – Дата доступа: 12.12.2015.

⁶ УРФ – Устав Межрегиональной экологической общественной организации «Зеленый Крест» [Электронный ресурс] // Российский зеленый крест. – Режим доступа: <http://www.green-cross.ru/new/Charter.pdf>. – Дата доступа: 12.12.2015.

При этом для русскоязычных уставов характерно в целом меньшее распространение метатекстовых блоков. Самым частотным метатекстовым компонентом в уставах Республики Беларусь является ретроспективная часть метатекстового обрамления. Основными структурными блоками уставов Российской Федерации, несущих метатекстовую функцию, выступают оглавления и ретроспективные метатекстовые компоненты, частотность которых превышает аналогичный показатель в документах Республики Беларусь.

Для текстов на немецком и нидерландском языках характерна большая употребительность метатекстовых блоков различного рода, при этом самыми частотными из них в немецкоязычных уставах юридических лиц выступают оглавления и метатекстовые обрамления, а в документах на нидерландском языке основной акцент делается на определении употребляемых понятий и порядке изменения устава. Для уставов юридических лиц на немецком и нидерландском языках характерно большее разнообразие в выборе средств вербализации метатекстовых компонентов.

Таким образом, можно утверждать, что уставы юридических лиц на немецком и нидерландском языках обладают большей частотностью метатекстовых блоков и более высоким уровнем вариативности их языкового выражения, что призвано облегчить реципиенту восприятие текстов уставов и упростить ориентацию в структуре таких документов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Устав // Юридическая энциклопедия / под. ред. М.Ю. Тихомирова – М., 2001. – С. 890.
2. Замуруева, Н.А. Жанровые особенности официально-делового стиля речи / Н.А. Замуруева // Ученые записки Орловского государственного университета. Сер. Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – №3–2. – С. 120 – 123.
3. Гурочкина, А.Г. Метаязык, метакоммуникация, метатекст (к объему содержания понятий) / А.Г. Гурочкина // Когнитивные исследования языка : сб. научн. тр. – М.-Тамбов : Изд. дом Тамбовского гос. ун-та, 2009. – Вып. 5 : Исследование познавательных процессов в языке. – С. 52–57.
4. Радбиль, Т.Б. Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие : моногр. / Т.Б. Радбиль. – М. : Флинта, 2012. – 322 с.
5. Котурова, М.П. Культура научной речи : Текст и его редактирование : учеб. пособие / М.П. Котурова, Е.А. Баженова. – М. : Флинта, 2008. – 280 с.
6. Вепрева, И.Т. Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху / И.Т. Вепрева. – М. : Олма-пресс, 2005. – 377 с.
7. Шилова, Е.В. Метатекст терминологической дефиниции как способ репрезентации старого знания / Е.В. Шилова // Язык и культура : материалы междунар. научн.-практ. конф. – Вестник УГТУ-УПИ. – Вып. 6 (36). – Екатеринбург : Изд-во УГТУ-УПИ, 2004. – С. 140–146.
8. Буренина, Ю.С. Стилистические особенности информативно-регулирующих текстов (на материале французского языка) / Ю.С. Буренина // Вестн. Челябинского гос. ун-та. – Вып. 51. Филология. Искусствоведение. – 2011. – № 8 (223). – С. 23–25.
9. Ляпина, Л.Е. Проблема метатекстового элемента в структуре литературного цикла («Неизвестный роман» Е. Ростопчиной) / Л.Е. Ляпина // Литературный текст: Проблемы и методы исследования IV : сб. научн. тр. – Тверь : ТГУ, 1998. – С. 103–110.
10. Козлова, В.В. Метатекст во французских переводах произведений М.А. Булгакова : автореф. дис. канд. филол. наук : 10.02.05 / В.В. Козлова ; Воронежский гос. ун-т. – Воронеж, 2013. – 24 с.

Поступила 30.06.2016

TYPES AND FUNCTIONS OF METATEXT IN THE STATUTES OF LEGAL ENTITIES IN DIFFERENT LANGUAGES

Y. YURYEU

The article presents a comparative analysis of metatext structural blocks (table of contents, blocks with definitions, prospective and retrospective parts of the metatext framework) that are supposed to ensure coherence and accuracy in understanding official texts in different languages that would exclude any variant readings as well as make it easier for the recipient to perceive these texts. The formal and the content sides of metatext blocks in the statutes of legal entities registered in the Republic of Belarus, the Russian Federation, the Federal Republic of Germany and the Kingdom of the Netherlands are studied, the key discursive markers are defined. The specific linguistic features and the characteristics of different metatext blocks are revealed, their frequency is compared, the most common language means are identified. Similarities and differences in the functioning of metatext elements in the statutes of legal entities registered in four countries are exposed, the distinctive language features of their verbalization are described.

Keywords: metatext, metatext elements, official texts, the German language, the Dutch language, the Russian language.

УДК 811

**СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СЕМАНТИКИ ГЛАГОЛОВ,
ОЗНАЧАЮЩИХ НАХОЖДЕНИЕ И ПЕРЕМЕЩЕНИЕ В ВОДЕ,
В РУССКОМ И ПЕРСИДСКОМ ЯЗЫКАХ**

канд. филол. наук **Ш. НАБАТИ**
(Гилянский университет, Иран)¹

Анализируется семантика русских глаголов, означающих нахождение и перемещение в воде, в сопоставлении с их персидскими коррелятами и особенности ее выражения в персидском языке. Проведенный анализ выявил ряд неочевидных семантических признаков данных глаголов, обнаружил онтологические аспекты, которые получают преимущественное обозначение в сравниваемых языках, выявлен ряд закономерностей языковой репрезентации движения в жидкой среде в русском и персидском языках и установлены как общие для единиц сравниваемых языков семантические признаки в значениях исследуемых глаголов, так и семантические их различия, предопределяющие разные типы их межъязыковой корреляции.

Ключевые слова: сопоставление, семантика, вода, русский язык, персидский язык.

Введение. Изучение семантики слов в сопоставительном плане является одним из основных направлений анализа лексических единиц в современном языкознании. Благодаря сопоставительным исследованиям становятся очевидными как специфические характеристики единиц родственных и неродственных языков, особенности их семантических категорий и передаваемого содержания, так и общие закономерности языковой репрезентации вербализуемой мыслительной деятельности. Межъязыковое сопоставление, таким образом, играет важную роль в решении актуальных лингвистических задач. Особенно плодотворными представляются сопоставительные исследования неблизкородственных языков, при сравнении которых наиболее легко обнаруживаются их общие и индивидуальные свойства. Цель работы – описание семантики глаголов, обслуживающих семантическую зону перемещения и нахождения в воде в каждом из рассмотренных языков, и сопоставление этих семантик. Объектом нашего исследования являются русские и персидские глаголы, означающие нахождение и перемещение в воде. Материал исследования отбирался из синтаксического словаря Л.Г. Бабенко и большого толкового словаря персидского языка سخن 'Сохан'. Дефиниционный анализ персидских и русских глаголов, означающих нахождение и перемещение в воде, проводился с привлечением русских и персидских толковых словарей. Контекстуальный анализ русского материала проводился на основании аутентичных контекстов, полученных в информационно-справочной системе «Национальный корпус русского языка», а персидского материала – на основании аутентичных контекстов из персоязычного интернет-пространства.

Основная часть. К глаголам, отражающим нахождение и перемещение субъекта в воде, относят глаголы *плыть, плавать, нырять, тонуть*, обозначающие перемещение живых существ (и предметов с помощью приложения внешних сил) в жидкости или по ее поверхности, а также движение в вязком субстрате. Глаголы *плыть – плавать*, как пишет О.Б. Переход, объединяют вокруг себя глаголы с разнообразной лексической семантикой и способны выступать в роли эквивалента любого глагола, обозначающего перемещение субъекта в жидкой среде, что предопределяет их ядерную позицию среди глаголов этой подгруппы [1, с. 121].

Отличительной чертой жидкой среды является то, что у жидкостей отсутствует твердая поверхность и, соответственно, жидкая среда не предоставляет опоры для перемещения. Поэтому перемещение в этой среде может осуществляться горизонтально (с полным или частичным погружением) или вертикально.

Глаголы *плыть – плавать*, имеющие значение «держась на поверхности воды с помощью определенных движений тела, передвигаться по ней (о человеке и животных, не живущих в глубине воды)» [2], «передвигаться по поверхности воды или в воде» [3], обозначают перемещение живых существ в горизонтальном направлении, частично или полностью погрузившись в воду (примеры (1), (2) и (3)):

(1) *Правда, это можно сделать и в Москве – хотя бы в Строгино, где в жаркие дни дети **плавают** и загорают до 8 часов вечера* [Е. Кронгауз. Куда теперь детей посылают? (1997) // «Столица», 1997.07.01].

(2) *Видит он, бывало, что утка **плавает**, а курица нет, но ни у кого не спросит: отчего эта разница?* [И.В. Омулевский. Шаг за шагом (1870)].

(3) *А когда услышал, что кто-то ходит по воде и летает по воздуху, то изрек: «Птицы летают по воздуху, а рыбы **плавают** в воде»* [Ю. Максимов, Понятие чуда в христианстве и в исламе // «Альфа и Омега», 2001].

Эти глаголы нейтральны к такому признаку, как темп (ср. *быстро / медленно плыть*), они могут обозначать как самостоятельное перемещение, так и перемещение с помощью специальных средств (пример (4)), а также перемещение самих этих средств (пример (5)), (ср. по этому вопросу также [4]).

¹ University of Guilan.

(4) Он плыл, стоя на ногах, и ловко работал одним веслом – настоящие рыбаки все так **плавают** на своих лодках однопалубках, называемых не без основания "душегубками" [Д.Н. Мамин-Сибиряк. Приемьш (1893)].

(5) Такая легкая лодочка, что не нужно никакого усилия: тронул воду лопаточкой, и лодка **плышет**, и до того неслышно плывет, что рыбки ничуть не боятся [М.М. Пришвин, Верх плавки (1941)].

Глагол **нырять**, согласно [5], обозначает «погружаться в воду с головой». Отличительной чертой семантики этого глагола является то, что он обозначает перемещение в жидкости по вертикали по направлению сверху вниз²:

(6) Хочу еще вспомнить, как Андрей **нырял** с катера в Неву, на дно которой лев сбросил ларец с кладом [Э. Рязанов, Подведенные итоги (2000)].

Глагол **тонуть** также обозначает перемещение в жидкости по вертикали вниз, однако в отличие от глагола **нырять** он именует произвольное перемещение субъекта в виде погружения в жидкость: «погружаться в воду, на дно, идти ко дну» [5]. Погружение предполагает вертикальную направленность перемещения сверху вниз и внутрь жидкой среды под действием силы тяжести, в результате чего тело не может держаться на поверхности жидкой среды и субъект лишается своей жизни:

(7) Одна из княжеских дочерей **тонула** в Волге, и умная собака ее спасла [А тверь соберет всех собак // Труд-7, 2006.12.14].

(8) Корабль **тонул**, – а крысы бегут с тонущего корабля! [В.А. Каверин, Девять десятых судьбы (1926)].

«Этот глагол сочетается почти всегда с конструкцией места: **тонуть в воде, в грязи, в песке** и т.п. Глагол **тонуть** сосредоточивает внимание на дальнейшем проникновении в указанную среду, на перемещении соответствующего предмета после его частичного или полного погружения. И поскольку, находясь на поверхности или под поверхностью среды, соответствующий предмет уже находится, хотя бы частично, в этой среде, дальнейшее передвижение его интерпретируется как действие, совершающееся в пределах данной среды (в воде, в песке, в грязи, в снегу и т.д.). Как в словарях, так и в примерах из письменных литературных источников глагол **тонуть** встречается только в сочетании с конструкцией места» [6, с. 568]:

(9) Поскольку был он не вполне трезв после очередной беседы с писателями, сорвался он в воду. Стоя в пруду, бывшем ему по грудь, он возопил: – Я знаю... я знаю, что за мальчишки **тонули в пруду!** ... [Наталья Галкина. Вилла Рено // «Нева», 2003].

Таким образом, непереходные глаголы в русском языке, обозначая перемещение субъекта в воде, указывают на целый ряд признаков, сопровождающих это перемещение.

Аналогичная картина наблюдается и в группе персидских глаголов, обозначающих перемещение в жидкой среде. К ним относятся сложные глаголы³ **شنا کردن** *шена кардан* 'плыть, плавать', **غرق شدن** *гарг шодан* 'тонуть', **فرو رفتن** *фору рафтан* 'тонуть', **شیرجه رفتن** *ширджеф рафтан* 'нырять' (всего 4 единицы).

Перемещение на поверхности воды и ее глубине обозначается при помощи сложного глагола **شنا کردن** *шена кардан* 'плыть, плавать'. Способ и среда перемещения как основные компоненты его семантики даются и в словаре [7]: «**حرکت انسان یا جانور بر روی آب بوسیله تحرک بازوان و پاها**» 'перемещение человека или животного в воде при помощи движений **рук и ног**'. Именная часть глагола **شنا کردن** *шена кардан* 'плыть, плавать' – существительные **شنا** *шена* 'плавание' несет в себе идею перемещения в жидкой среде, а компонирующий глагол **کردن** *кардан* 'делать' несет в себе значение процессуальности. Дословно анализируемые глаголы можно перевести на русский язык как **плавание делать**.

Как следует из толкования, глагол **شنا کردن** *шена кардан* 'плыть – плавать' употребляется исключительно для обозначения активного перемещения живых существ (людей и животных) в воде при помощи движений тела. Этот глагол сам по себе подразумевает ненаправленное перемещение (пример (10)). Если надо уточнить направление, используются частицы со значением ориентации и предложные группы (пример (11)):

(10) *بر اساس مطالعات کودکانی که شنا می کنند، باهوش تر هستند.*

² Б.И. Блажев провел анализ сочетаемости этого глагола с конструкциями направления и места. Он отмечает, что «Если субъект находится на суше, на лодке и т.п. и оттуда погружается в воду, то для описания данной ситуации глагол **нырять** сочетается обязательно с конструкцией направления, поскольку до начала действия '**нырять**' его субъект не находится в воде и соответствующая пространственная конструкция используется для обозначения перемещения субъекта действия с суши в воду, получая общенаправительное значение» [6, с. 333–334].

³ Понятие сложного глагола в русском и персидском языках отличается друг от друга терминологической осмысленностью. Если в русской, как и в целом в славянской лингвистической традиции под сложным глаголом понимается цельнооформленная производная единица (как *рукополезать* или *благодарить*), то в традиционной грамматике персидского языка понятие сложного глагола имеет другое значение, а именно: двучленные сочетания функционально неравноправных компонентов. Сложные глаголы в персидском языке, являясь единицами устойчивыми и воспроизводимыми, имеют мотивированный характер. Их значение вытекает из частично или полностью десемантизированного компонирующего глагола и, главное, семантики именной части.

Бар асасе моталеат кудакани ке шена миконанд, *бахуштаранд* (کردند). *шена микарданд* (شنا می کردند) – форма настоящего времени 3-го лица множественного числа от глагола *شنا کردن* *шена кардан* [http://koodakan.akairan.com].

‘По данным исследований, дети, которые умеют **плавать**, более остроумны’.

(11) *مادر ناگهان تمساحی را دید که به سوی فرزندش شنا می کند.*
Мадар нагехан темсахи ра дид ке бе суйе фарзандаш шена миконад [http://doustfa.com/view/post:656349].

‘Мама вдруг увидела крокодила, **плывущего** к ее ребенку’ (*شنا می کند*) – форма настоящего времени 3-го лица единственного числа от глагола *شنا کردن* *шена кардан* ‘плавать’).

Этот глагол не может обозначать перемещение предметов, так как его семантика предполагает, что субъект самостоятельно совершает перемещение. Поэтому для описания перемещения в воде неживых субъектов, например, водных транспортных средств (теплоход, корабль и др.), в персидском языке используются, главным образом, глаголы *آمادان رفتن* *рафтан*:

(12) *کشتی ایرانی عازم یمن برای بازرسی به بندر «جیبوتی» می رود.*
Кештије ирани аземе Йаман барае базраси бе бандаре «Джибути» миравад [http://www.radiofarda.com/content/f14_iranian_ship_will_go_to_djibouti/27027010.html] (*миравад* – форма настоящего времени 3-го лица единственного числа от глагола *رفتن* *рафтан* ‘перемещаться по направлению от говорящего’).

‘Иранский корабль, отправившийся в Йемен, для осмотра **плывет** в порт «Джибути»’.

(13) *احساس کردیم چند قایق دیگر از سمت عراق به سمت ما می آیند.*
Ехсас кардим чанд гаеге дигар аз самте Араг бе самте ма миайанд [http://angroozha60.blogfa.com] (*миайанд* – форма настоящего времени 3-го лица множественного числа от глагола *آمادان رفتن* ‘перемещаться по направлению к говорящему’).

‘Мы чувствовали, что еще другие лодки **плывут** в нашу сторону со стороны Ирака’.

Глагол *غارغ شدن* *гарг шодан* ‘тонуть’ употребляется в персидском языке для выражения непроизвольного погружения в воду, что в результате вызывает гибель и смерть субъекта. В словаре [8] под словом *غارغ شدن* *гарг* понимается:

«*فرورفتن کسی یا حیوانی در آب به صورتی که آب از سر بگذرد و خفگی دست دهد.*»

‘Погружение человека или животного в воду так, чтобы они захлебнулись’.

Из дефиниции этого глагола следует, что он обозначает перемещение только живых существ (человек, животное). Примером его употребления может служить контекст (14):

(14) *سه جوان در سد نساء بم غرق شدند.*

Се джаван дар садде Неса Бам гарг шоданд [http://www3.irna.ir].

‘Три молодых человека **тонули** возле плотины Неса у города Бам’ (*غارغ شدن*) – форма прошедшего времени 3-го лица множественного числа от глагола *غارغ شدن* *гарг шодан* ‘тонуть’).

Глаголы *فورو رفتن* *фору рафтан* ‘погружаться, тонуть’ и *شيرجه رفتن* *ширджех рафтан* ‘нырять’ обозначают направление перемещения сверху вниз в жидкой среде.

Если сложный глагол *غارغ شدن* *гарг шодан* ‘тонуть’ обозначает перемещение только живых существ, то сложный глагол *فورو رفتن* *фору рафтан* – перемещение только неживых:

(15) *قدیمیترین پل نفت در لالی به زیر آب فرورفت.*

Гадимитарин поле нафт дар Лали бе зире аб фору рафт [http://nisoc.ir].

‘Самый старый нефтяной мост в Лали **ушел** под воду’ (*فورو رفتن* *фору рафт* – форма прошедшего времени 3-го лица единственного числа от глагола *فورو رفتن* *фору рафтан*).

Этот глагол образован от простого глагола *رفتن* *рафтан* и префикса *فورو* *фору*. В персидском языке существует несколько префиксальных глаголов, значения которых складывается из суммы образующих компонентов, в том числе глагол *فورو رفتن* *фору рафтан* ‘погружаться, тонуть’. Префикс *فورو* *фору* указывает на перемещение внутрь, вниз, «он образован от слова *فورود* *форуд* ‘посадка’, объединяющего значения существительного ‘снижение’, прилагательного ‘нижний’ и наречия ‘вниз’, ‘книзу’. Все эти значения проявляются и в значении префикса *فورو* *фору*: *فورو رفتن* *фору рафтан* ‘спускаться’, ‘погружаться’, ‘вонзаться’, ‘впиваться» [9, с. 215]. Глагол *رفتن* *рафтан* в составе префиксального глагола теряет свое основное значение перемещения и несет значение процессуальности. Глагол *فورو رفتن* *фору рафтан* ‘погружаться, тонуть’ может отражать непроизвольное действие неживых существ, в результате которого возникает гибель субъекта.

Перемещение субъекта сверху вниз также может обозначаться сложным глаголом *شيرجه رفتن* *ширджех рафтан* ‘нырять’, со следующим толкованием из словаря [8], «*پریدن در آب از ارتفاع بلند به طوری که*, «прыгать в воду с высоты так, чтобы руки и голова были направлены в сторону воды».

Из толкования следует информация об ориентации перемещения (сверху вниз) и о среде перемещения (вода).

Глагол *شیرجه رفتن* *ширджеһ рафтан* ‘нырять’ употребляется, как правило, когда говорится о живых существах (человек, животное), он описывает сознательное, контролируемое и быстрое погружение в воду, совершаемое посредством скачка, при котором голова входит в толщу воды раньше остальных частей тела. Существительное *شیرجه* *ширджеһ* ‘ныряние’ в роли именной части этого сложного глагола обозначает направленное перемещение субъекта сверху в воду. Компонирующий глагол *رفتن* *рафтан* имеет значение процессуальности (осуществление действия):

(16) *بعد غواص از بالای آبگیر به داخل آب شیرجه رفت.*

Бад гаввас аз балае абгир бе дахеле аб ширджеһ рафт.

‘Затем водолаз **нырнул** [дословно: с поверхности пруда] в воду’ (*شیرجه رفتن* *ширджеһ рафт* – форма прошедшего времени 3-го лица единственного числа от глагола *شیرجه رفتن* *ширджеһ рафтан* ‘нырнуть’) [<http://maritimesafety.pmo.ir/fa/marineenvironmentprotection/marineenvironmentandchildren>].

Выводы. В результате проведенного анализа выяснилось, что в семантике исследуемых глаголов в русском языке профилируются особенности перемещения в жидкой среде: активное и пассивное перемещение субъекта по поверхности воды или в ней самой (*лодка плывет, человек плавает*), целенаправленное перемещение по вертикали вниз (*нырять*), перемещение вниз против воли субъекта (*тонуть*). В семантике персидских глаголов, обозначающих перемещение субъекта по воде, профилируется информация об активном перемещении субъекта на поверхности воды или в ней самой (*شناکردن* *шена кардан* ‘плыть, плавать’), намеренном погружении в жидкость (*شیرجه رفتن* *ширджеһ рафтан* ‘нырять’), ненамеренном погружении в жидкость (*غرق شدن* *гарг шодан* ‘тонуть’, *فرو رفتن* *фору рафтан* ‘тонуть’). В семантике непереходных глаголов в воде в русском языке и их персидских коррелятов обнаруживаются как отличия, обусловленные разной структурной организацией значений данной группы глаголов, так и сходства, свидетельствующие о том, что в обоих языках в глагольной семантике отражаются знания о субъекте перемещения, в то время как знания об объекте выражения не получают.

ЛИТЕРАТУРА

1. Переход, О.Б. Глаголы движения и перемещения в белорусском и русском языках : дис... канд. филол. наук : 10.02.02 / О.Б. Переход. – Минск, 1989. – 217 л.
2. Толковый словарь русского языка : в 4 т. / редкол.: Д.Н. Ушаков (гл. ред.) [и др.]. – М. : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1935–1940.
3. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка : 80 000 слов и фразеол. выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М. : Технологии, 2003. – 939 с.
4. Майсак, Т.А. Глаголы движения и нахождения в воде: лексические системы и семантические параметры / Т.А. Майсак, Е.В. Рахилина // Глаголы движения в воде: лексическая типология : сб. ст. / ред.: Т.А. Майсак, Е.В. Рахилина. – М., 2007. – С. 27–75.
5. Словарь русского языка : в 4 т. / Акад. наук СССР, Ин-т рус. яз. ; гл. ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Рус. яз., 1981–1984. – 4 т.
6. Блажев, Б.И. Употребление конструкций направления и места в современном русском языке / Б.И. Блажев. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – София : Нар. просвета, 1988. – 643 с.
7. Словарь *dehkhoda* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.vajehyab.com/dehkhoda. – Дата доступа: 25.09.2013.
8. Словарь *Amid* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.vajehyab.com/Amid. – Дата доступа: 25.09.2013.
9. Рубинчик, Ю.А. Грамматика современного персидского литературного языка / Ю.А. Рубинчик. – М. : Вост. лит., 2001. – 600 с.

Поступила 17.02.2016

COMPARATIVE ANALYSIS OF VERBS SEMANTICS IN THE WATER IN RUSSIAN AND PERSIAN LANGUAGES

SH. NABATI

Analyzes the semantics of Russian verbs in the water in comparison to their Persian correlates and features of its expression in the Persian language. The analysis identified several non-obvious semantic characteristics of verbs in the water to detect the ontological aspects that receive priority designation in the compared languages, to identify a number of regularities of linguistic representations of motion in the liquid environment in the Russian and Persian languages and set as common for units to compare the semantic features of languages in the values of the studied verbs and the semantic differences that determine the different types by their cross-language correlations.

Keywords: *comparison, semantics, water, Russian language, Persian language.*

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

«А ТЕПЕРЬ – КТО ПОБЕДИТ: Я ИЛИ ПАРИЖ!»: ИНОСТРАННЫЕ ПИСАТЕЛИ ЗАВОЕВЫВАЮТ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФРАНЦУЗСКИЙ РЫНОК (XVIII – НАЧАЛО XX ВЕКА)

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

(26–28 мая 2016 г. Париж, университет Новая Сорбонна Париж 3)

В название конференции организаторами вынесена знаменитая и несколько измененная фраза Расиньяка из бальзаковского «Отца Горио», которой начинающий делец бросает вызов городу и его высшему обществу. В соревнование с Парижем вступали, начиная с эпохи Просвещения и вплоть до наших дней, тысячи реальных ученых, путешественников, финансистов, художников, музыкантов, архитекторов и, конечно же, писателей. Литературным, социальным и дипломатическим стратегиям последних и была посвящена конференция.

В приветственном слове к участникам организатор мероприятия профессор университета Новая Сорбонна Париж 3 *Александр Строев* рассказал об этапах становления проекта по изучению европейской франкофонии (литературного и научного творчества иностранцев на французском языке) XVIII – начала XX веков. Частью этого обширного проекта, который реализуется в рамках различных грантов и научных программ во Франции, России и Беларуси, и является предпринятое исследование «соревнования» писателей с Парижем. Для творцов в новое и новейшее время успех в мировой столице культуры означал не столько финансовый успех, сколько почти гарантированную широкую известность, прочную репутацию, и в дальнейшем – славу. Для изучения этих понятий и процессов, как подчеркнул А. Строев, требуется обращение к новым корпусам источников (пресса, консульская корреспонденция и частные письма дипломатов, полицейские рапорты) и новая методология, соединяющая различные дисциплины и направления: сравнительное литературоведение, историю идей, моды и книги, политологию, лингвистику. Выработке соответствующей предмету исследований теоретической рамки и была посвящена трехдневная работа конференции.

Все прочитанные доклады, общим счетом 19, можно распределить по трем основным тематическим группам. Дипломатическому, цензурному и издательскому контролю над литературными публикациями были посвящены доклады «Князь Кантемир и опровержение "Московских писем" Франческо Локателли» *Франсин-Доминик Лиштенан* (НЦНИ – университет Сорбонна Париж 4, Франция), «"Revue épiscopatérique" как потенциальная литературная и политическая трибуна» *Екатерины Ларионовой* (ИРЛИ РАН, Санкт-Петербург, Россия), «"История Николая I" Поля Лакруа (библиофила Жакоба): русский заказ» *Ирины Стаф* (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), «Французская судьба "Вешних вод" Ивана Тургенева» *Полины де Монн* (Новая Сорбонна Париж 3) и «Французские переводы запрещенных произведений Льва Толстого» *Аллы Полосиной* (Музей-усадьба Л.Н. Толстого, Ясная Поляна, Россия).

Механизмы рекламного продвижения и приемы писательской саморекламы в прессе и дипломатических кругах были раскрыты в докладах «Дипломаты, писатели и хозяева русских салонов в Париже эпохи Просвещения» *Александра Строева* (Новая Сорбонна Париж 3), «Александр Сумароков и пресса эпохи Просвещения» *Кароль Шапен* (Новая Сорбонна Париж 3), «Ян Потоцкий в Париже: упущенная знаменитость?» *Дениса Кондакова* (Полоцкий государственный университет, Беларусь), «Дмитрий Мережковский и граф Морис Прозор» *Вадима Полонского* (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), «Максим Горький во Франции в начале XX века» *Сержа Роле* (университет Лилля, Франция).

Взаимовосприятие культур, создание и развенчание писательских и национальных мифов, создание и функционирование литературных моделей социального поведения стали предметом сообщений «Турецкая мода во Франции и России в XVIII веке: война перьев и образов» *Ксени Бордериу* (Новая Сорбонна Париж 3 – НЦНИ, Франция), «Первые французские переводы басен Ивана Крылова» *Андрея Добрицына* (университет Лозанны, Швейцария), «Парижский дневник 1827 г. Василия Жуковского и литературные связи поэта» *Ольги Лебедевой* и *Александра Янушкевича* (Томский государственный университет, Россия), «Литературная дипломатия в "Путевых письмах..." Николая Греча» *Александра Сорочана* (Тверской государственный университет, Россия), «Русская ментальность и французская культура: парижские дневники Сергея Тургенева (1815–1816)» *Нины Дмитриевой* (ИРЛИ РАН, Санкт-Петербург, Россия), «Почему Пушкин не хотел завоевывать французский литературный рынок?» *Ольги Муравьевой* (ИРЛИ РАН, Санкт-Петербург, Россия), «"Русский роман" Мельхиора де Вогюэ: литературные и поэтические задачи» *Пьера-Жана Дюфьефа* (университет Париж 10, Нантер, Франция), «Зимние (и неприятные) впечатления русского путешественника. О "Зимних заметках о летних впечатлениях" Достоевско-

го» *Карен Хадад* (университет Париж 10, Нантер, Франция), «Реальные и воображаемые путешествия русских авангардистов по Парижу в начале XX века» *Елены Гальцовой* (ИМЛИ РАН, Москва, Россия).

Большинство докладов ввело в научный оборот ранее неизвестные или почти полностью забытые документы и художественные, историографические, автобиографические тексты. Так, усилиями *В. Полонского* были обнаружены первые автобиографии Дмитрия Мережковского и его письма к графу Морису Прозору, в пору их общения – российскому дипломату. *Ф.-Д. Лиштенан* аргументированно обосновала гипотезу, согласно которой создателем опровержения «Московских писем» Франческо Локателли был князь А.Д. Кантемир, российский посланник в Париже, а автором перевода этого текста на немецкий язык выступил А.Л. Гросс, секретарь Кантемира. *А. Строев* процитировал серию донесений парижской полиции XVIII века о русских писателях, сопоставив с их воспоминаниями и перепиской (в качестве наиболее яркого примера был выбран Д.И. Фонвизин, чьи «Письма из Франции» были прочитаны параллельно с полицейским рапортом об их авторе). На похожем материале был построен доклад *Д. Кондакова*. В нем текст донесения департамента надзора за иностранцами о прибытии в Париж осенью 1785 года графа Яна Потоцкого, будущего автора «Рукописи, найденной в Сарагосе», становится ключом к газетным сведениям о путешествиях молодого польского аристократа по Ближнему Востоку и его связям во французской столице. Сжатый полицейский рапорт – фактическое первое свидетельство о растущей славе Яна Потоцкого, от которой он пытался сбежать. *И. Стаф* раскрыла историю заказа, создания и восприятия в России хвалебной истории царствования Николая I, которую ее автор Поль Лакруа (более известный под псевдонимом «Библиофил Жакоб») ничтоже сумняшеся сравнивал с «Историей Петра Великого» Вольтера, а себя соответственно – с ее автором. В некотором отношении сравнение оказалось уместным – ни фернейскому патриарху, ни полиграфу XIX века их историографические труды не принесли ожидаемой материальной выгоды, сами тексты не вызвали значительного отклика в России. *П. де Мони* расследовала историю кражи перевода рукописи «Вешних вод» И.С. Тургенева, впервые опубликованных по-французски в брюссельской газете «Нор» в мае 1872 года, за несколько месяцев до ожидаемой книжной публикации. Пикантности истории добавляет тот факт, что «Нор» была основана агентами русского влияния в Европе – Николаем Гречем и графом Яковом Толстым, и существовала на деньги Третьего отделения.

Приведенные резюме докладов демонстрируют не столько богатство фактических открытий, сколько горизонты, которые открываются благодаря вновь найденным текстам и междисциплинарным подходам, позволяющим прочесть их по-новому, задать ранее не ставившиеся вопросы. Очевидно, что на путях к этим горизонтам появятся очередные открытия и оригинальные публикации.

*Д.А. Кондаков, кандидат филологических наук, доцент
(Полоцкий государственный университет)*

XXIV ГАРЭЦКІЯ ЧЫТАННІ «МАКСІМ І ГАЎРЫЛА ГАРЭЦКІЯ. ЖЫЦЦЁ І ТВОРЧАСЦЬ»**МІЖНАРОДНАЯ НАВУКОВА-ПРАКТЫЧНАЯ КАНФЕРЭНЦЫЯ**

(Мінск, 16 чэрвеня 2016 г.)

Міжнародная навукова-практычная канферэнцыя Гарэцкія чытанні – выбітная пляцоўка абмеркавання актуальных праблем галіны. Штогод яна прысвячаецца пэўнаму шэрагу тэм, якія пакуль не знайшлі дастаткова поўнага ўвасаблення ў працах айчынных філолагаў. У 2016 г. праблемнае поле канферэнцыі ўключала наступныя пытанні: сібірскае падарожжа М. Гарэцкага: роздум над лёсам беларусаў-перасяленцаў і будучыняй беларускай нацыі (па-мастацку ўвасоблены ў «Сібірскіх абразках»); рэпрэсаваныя пісьменнікі: лёсы, шляхі, скрыжаванні; роля братоў Гарэцкіх ва ўнармаванні беларускай мовы; Гаўрыла Гарэцкі і яго паслядоўнікі: агляд навуковай дзейнасці і дасягненняў і г.д.

Канферэнцыя ладзілася ў «Літаратурным музеі Петруся Броўкі» (філіяле Дзяржаўнага музея гісторыі беларускай літаратуры) пры падтрымцы Рэспубліканскага фонду братоў Гарэцкіх і Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Асабліва ўвага была нададзена дзвюм значным датам: 50-годдзю вяртання Гаўрылы Гарэцкага на Беларусь і 95-годдзю з дня нараджэння Галіны Гарэцкай. Гэтым юбілеям прысвечана большасць дакладаў на пленарным паседжанні (Г. Запартыкі, Л. Савік, Р. Зінавай, Г. Гарэцкага, Т. Якубоўскай).

На пачатку працы адбылося выступленне Вольгі Бабковай і Аляксандра Паўлава, звязанае з гісторыяй пастаноўкі спектакля паводле аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы». Прэм'ера адбылася 26 красавіка 2016 г. у Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы. Прайшла прэзентацыя кнігі доктара філалагічных навук, прафесара Таццяны Дасаевай «Беларуская літаратура XX – пачатку XXI стагоддзя» (2016).

З прывітальнымі словамі выступілі пісьменнік і літаратуразнаўца Генрых Далідовіч, пісьменнік, старшыня Грамадскай назіральнай камісіі пры Міністэрстве культуры Рэспублікі Беларусь па ахове гісторыка-культурнай спадчыны Анатоль Бутэвіч, гісторык, журналіст, грамадска-культурны дзеяч у ЗША Янка Запруднік.

Праца ўдзельнікаў канферэнцыі працягнулася па секцыях. Секцыя 1 займалася абмеркаваннем літаратурна-мастацкіх вартасцей «Сібірскіх абразкоў» М. Гарэцкага: разгледжаны асаблівасці псіхалагічнага пісьма (Т. Мацюхіна), праблемы самаідэнтыфікацыі беларуса ў чужым асяроддзі (В. Уткевіч, Л. Глазман), дачыненні «свайго» і «чужога» ў дадзеным цыкле апавяданняў (Е. Лявонава). На Секцыі 2 у асноўным былі заслуханы даклады кампаратывісцкага характару: «"Пад палкім сонцам Кастрычніка": чалавек і рэвалюцыя ў творах Максіма Гарэцкага і Міхася Зарэцкага» Т. Грамадчанка, «Максім Гарэцкі і Вацлаў Ластоўскі: ідэйна-творчыя перасячэнні» А. Гурскай, «Ад міфалагічнага дрэва да роднага карэння. Мастацкая логіка Максіма Гарэцкага і Яна Баршчэўскага» Л. Леські, «Максім Гарэцкі ў творчым лёсе Янкі Брыля» В. Нікіфаровай. Секцыя 3 мела мовазнаўча-педагагічны характар: даклады С. Запрудскага «Да фарміравання некаторых сінанімічных радоў беларускай літаратурнай мовы (на матэрыяле "Практычнага расійска-беларускага слоўніка" 1926 г.)», І. Часнок «Дынаміка стылю Максіма Гарэцкага», І. Гоўзіч «Вывучэнне творчасці Максіма Гарэцкага ў сучасным адукацыйным асяроддзі» і інш.

Канферэнцыя скончылася выступамі арганізатараў, якія падвялі вынікі працы і вызначылі перспектывы вывучэння спадчыны Гаўрылы і Максіма Гарэцкага. Удзельнікі ўсклалі кветкі да помніка М. Гарэцкаму.

**З.І. Трацяк, кандыдат філалагічных навук
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)**

СОЛОВЬЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2016

II МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

(Минск, 14 – 15 апреля, 2016 г.)

14–15 апреля Минский государственный университет гостеприимно распахнул двери перед участниками Международной конференции «Соловьевские чтения – 2016». Несмотря на то, что конференция, посвященная памяти основателю кафедры стилистики английского языка, профессору **Нине Константиновне Соловьевой**, проводится лишь второй раз, организаторы охватили широкий спектр актуальных вопросов литературоведения и языкознания. Так, проблемное поле конференции было очерчено следующими направлениями: жанрово-стилистическое своеобразие художественных произведений, проблемы перевода и стратегии интерпретации художественного текста, страноведческие исследования.

Торжественное открытие конференции началось с приветственного слова проректора по научной работе МГЛУ, профессора, доктора филологических наук **А.М. Горлатова** и заведующего кафедрой стилистики английского языка, доцента, кандидата филологических наук **С.Е. Кунцевич**. Пленарное заседание открыл доклад кандидата филологических наук, доцента ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет» **О.А. Москаленко** на тему «*Возможность использования сюжетных структур типа «квест» для анализа лирических произведений (на материале лирики Ф. Гарсиа Лорки)*». **О.А. Судленкова** (МГЛУ) в докладе «*Синтез слова и фотография в современном английском романе*» обозначила основные аспекты взаимодействия художественного слова и изобразительного искусства. Наиболее дискуссионным оказался доклад **Д.Д. Козикиса**, кандидата географических наук, профессора из МГЛУ, на тему «*The vacillation of gun control in contemporary America*».

Далее работа конференции продолжилась в четырех секциях. В первой секции «Постклассическая стилистика: современные тенденции и точки зрения» рассматривались вопросы стилистики (доклад **О.М. Ганеевой** (МГЛУ) «*Стылістыка мадальных аператараў волевыяўлення*»), перевода (выступление **П.В. Губич** (ЛГУОЖ, г. Львов, Украина) на тему «*Особенности перевода лингвокультурем специализированной пожарной терминологии (на материале украинского, русского, польского и английского языков)*»), обсуждались проблемы, связанные с языком СМИ и рекламы (доклады **О.Е. Рымкевич** (МГЛУ) «*Модальный аспект редакционной статьи*», **Т.Ю. Собко** (Барановичский государственный университет) «*Способы снижения категоричности побуждения в дискурсе социальной рекламы (на примере русского, немецкого и английского языков)*» и др.).

Работу секции, посвященной проблемам жанров и стилей современных художественных произведений, курировали **Е.В. Никольский** и **М.С. Рогачевская**. Научная дискуссия охватила вопросы современной американской («*Жанровые характеристики «Романа о художнике» в произведениях П. Тейлора («1939», «В Теннесси)*») **И.К. Кудрявцева** (МГЛУ), «*Старый и новый свет в романе Дойны Галич Барр «Безликие ангелы»*» **Л.В. Первушина**) и английской литературы («*The Rain before It Falls by Jonathan Coe: photograph as a plot structuring element*» **С.М. Коновалов** (МГЛУ), «*Жанровая специфика романа А.С. Байетт «Морфо Евгения»*» **Э.В. Ломако** (МГЛУ), «*Преломление принципов «эпического театра» в драматургии Гарольда Пинтера*» **О.Ф. Сенькова** (Полоцкий государственный университет)). Оригинальное осмысление современного литературного процесса в Великобритании было предложено в докладе **М.С. Рогачевской** (МГЛУ) «*Британская литература XXI века: уроки прошлого и новые вызовы*». Доклад доктора филологических наук, профессора, члена-корреспондента РАН (МИИГА и Ка) **Е.В. Никольского** «*Критика капитализма и гламура в антитоталитарной трилогии С. Коллинз «Голодные игры»*» спровоцировал интересный научный спор о тенденциях в современной литературе.

В секции, посвященной методологии интерпретации художественного текста, основной разговор велся о проблемах, связанных с новыми подходами в осмыслении литературного произведения: доклады **А.В. Ломовой** (МГЛУ) «*Глагольная метафора как ключ к интерпретации художественного текста*», **О.А. Велюго** (БГЭУ) «*Дискурс-анализ как литературоведческий подход к интерпретации художественного текста*», **И.В. Дмитриевой** (МГЛУ) «*Имплицитное и подтекст в тексте*».

Работа секции «Страноведческие исследования в контексте глобальных вызовов» была организована впервые в рамках данной конференции по многочисленным просьбам участников, что объясняется злободневностью рассматриваемых проблем: **О.В. Ермолович** (МГЛУ) «*Вопрос членства Великобритании в ЕС*», **П.В. Боровиков** «*Sharia Zones in the UK: the British new real*», **Д.В. Скивицкий** (БГУИР) «*Islamism as the phenomenon of the ideological vacuum in the modern Islamic society*».

Насыщенная двухдневная работа конференции подарила не только интересные доклады, научные дискуссии и новые творческие идеи, но и надежду на то, что проведение подобной конференции станет доброй апрельской традицией.

О.Ф. Сенькова
(Полоцкий государственный университет)

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<i>Гордеенок Т.М., Кузнецик Е.В.</i> Осмысление проблемы вынужденной миграции в романе К. Хайна «Захват земли»	2
<i>Семченок Л.И.</i> Образ Й.З. Оппенгеймера в художественном мире новеллы В. Гауфа «Еврей Зюсс»	8
<i>Гордеенок Т.М.</i> Сновидения и понятие судьбы в немецком романтизме	15
<i>Лушинеўская К.У.</i> “Радзівіліяда” Я. Радвана ў эпічнай традыцыі Еўропы (на прыкладзе параўнальнага аналізу з “Песняй пра Нібелунгаў”)	22
<i>Трацяк З.І.</i> Еўрапейская вайна вачыма амерыканца (на матэрыяле аповесці «Пасвячэнне аднаго маладога чалавека – 1917» Дж. Дос Пасаса)	27
<i>Нестер Н.В.</i> «Потерянное поколение» в романе Х. Дулитл «Вели мне жить»	31
<i>Зелезинская Н.С.</i> Отказ от самоубийства во второстепенной сюжетной линии трагедии У. Шекспира «Король Лир»	35
<i>Мозо А.И.</i> Мифопоэтическое пространство Царства Хаоса в эпической поэме Дж. Мильтона «Потерянный рай»	39
<i>Анисимова М.А.</i> Идейное и художественное своеобразие псевдосредневековой мистификации: «Поэмы Роули» Томаса Чаттертона	42
<i>Кононова А.С.</i> Женская одежда как психологическая и социальная характеристика персонажа (на примере произведений Дж. Остен)	49
<i>Свидрицкая И.Л.</i> Топос медитативного странствия в поэзии английского романтизма	54
<i>Гочаков С.В.</i> Генезис философской мысли С.Т. Кольриджа и влияние путешествия в Германию на литературно-критические взгляды поэта	59
<i>Лабовкин Д.А.</i> Вариации типов и форм бегства в американском «романе становления» второй половины XX века (на примере произведений Дж. Д. Сэлинджера и Дж. Апдайка)	62
<i>Лукьянова О.А.</i> Эволюция экологического сознания в творчестве Эрнеста Хемингуэя	67
<i>Кусковская В.С.</i> Фантастический элемент в военной новелле Амброза Бирса	71
<i>Марданов А.А.</i> Изображение несостоятельности рациональных идеологических построений в романах М. Эмиса «Стрела времени» и «Зона интереса»	78
<i>Базарадава Т.Р.</i> Асаблівасці станаўлення «ваеннай» аповесці Васіля Быкава	84
<i>Лысова Н.Б.</i> Документальная утопия: аксюмаран або «Цёмнае святло». Нататкі пра творчасць Святланы Алексіевіч у кантэксте літаратурна-мастацкага працэсу	89
<i>Навасельцава Г.В.</i> Жанравая эвалюцыя рамана-антыўтопіі ў беларускай літаратуры (на прыкладзе твораў «Неруш» Віктара Казько і «П’яўка» Юрыя Станкевіча)	95
<i>Крыкливец Е.В.</i> Жанровая модифікацыя рэалістычнай повести второй половины XX века (на примере произведений В. Астафьева и И. Пташниковой)	100
<i>Циманович С.Л.</i> Аллюзии лирики Г.Р. Державина в одах сборника П.П. Негоша «Отшельник цетиньский»	104

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

<i>Чекулаева А.С.</i> Базовые цветолексемы в западной и восточной традициях: теоретические основания их выделения	112
<i>Никитенко Т.В.</i> Негативно-оценочные заимствования: общие тенденции вхождения и функционирования	117
<i>Кузнецова М.М.</i> Асаблівасці семантызацыі нямецкіх аддзяслёўных найменняў асобы сродкамі беларускай мовы	122
<i>Логвинова И.В.</i> Сопоставительный анализ синтаксических средств выражения значения цели в современном немецком и русском языках	127
<i>Хомуськова Н.Ф.</i> Об одной лексико-семантической подгруппе в истории русского языка	135
<i>Романовская Е.П.</i> Оценочная составляющая концепта «добрый» в русской фразеологии	140
<i>Юрьев Е.И.</i> Типы и функции метатекста в уставах юридических лиц на разных языках	145
<i>Набати Ш.</i> Сопоставительный анализ семантики глаголов, означающих нахождение и перемещение в воде, в русском и персидском языках	150

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

<i>«А теперь – кто победит: я или Париж!»: иностранные писатели завоевывают литературный французский рынок (XVIII – начало XX века).</i> Международная конференция, 26–28 мая 2016 г. Париж, университет Новая Сорбонна Париж 3. (Д.А. Кондаков)	154
<i>XXIV Гарэцкія чытанні «Максім і Гаўрыла Гарэцкія. Жыццё і творчасць».</i> Міжнародная навукова-практычная канферэнцыя, Мінск, 16 чэрвеня 2016 года (З.І. Трацяк)	156
<i>Соловьёвские чтения – 2016.</i> II международная конференция (Минск, 14–15 апреля, 2016 г.) (О.Ф. Сенькова)	157