

MIESIĘCZNIK
POŁOSKI.

Т о м I.
R o k 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.

Редакторы Р.Н. Авласенок, О.Л. Чалова. Техн. редактор Р.Н. Авласенок.

Подписано к печати 30.01.2012. Бумага офсетная 70 г/м². Формат 60 × 84 1/8. Ризография.

Усл. печ. л. 12,56. Уч.-изд. л. 15,13. Тираж 100 экз. Заказ 98.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.133.1

НА ПРИСУТСТВИЕ ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА В БЕЛОРУССИИ: ОДЫ 1780 ГОДА И КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА ЕКАТЕРИНЫ II

канд. филол. наук, доц. Д.А. КОНДАКОВ
(Полоцкий государственный университет)

На материале малоизученных произведений в честь Екатерины II рассматриваются особенности культурной политики российской императрицы на белорусских землях. Прокомментированы и проанализированы оды и хвалебные речи, написанные в 1780 году на французском языке анонимными клириками и церковными иерархами католических (св. Доминика) и униатских (св. Василия Великого) орденов по случаю прибытия Екатерины II в Полоцк. Также для сопоставления привлечена малоизвестная ода Г.Р. Державина «На отсутствие Ея Величества в Белоруссию». Выявлены функции обращения к французскому и другим языкам в панегириках Екатерине II, специфика образности (топосов) в описании государыни. Рассмотрена переписка императрицы с Вольтером и Ф.М. Гриммом по вопросам культурной политики и просвещения и сделаны выводы о причинах ее благосклонности к Обществу Иисуса и пренебрежительного отношения к деятельности других церковных орденов.

Введение. Визит Екатерины II в мае 1780 года в приобретенные после первого раздела Речи Посполитой земли, Полоцкое и Могилевское наместничества, с целью встретиться в Могилеве с австрийским императором Иосифом II и, возможно, подготовить так называемый «греческий проект», подробно, по дням описан в исторической литературе [1]. Опубликованы и письма императрицы к ее постоянному зарубежному корреспонденту барону Фридриху Мельхиору Гримму, в которых она излагает обстоятельства пребывания в Белоруссии (так она сама именуется эти провинции – «la Russie Blanche», и мы в пределах данного исследования будем придерживаться этого топонима) и свои впечатления от него [2, с. 179 – 182]. Нас же будут интересовать несколько сопутствовавших этому событию литературных фактов – оды и хвалебных речей, поднесенных государыне во время ее пребывания в Полоцке. Само их появление вызвано в большей степени требованиями этикета, чем творческим порывом, однако на, казалось бы, «непроницаемом» фоне общих мест и клише, из которых сотканы эти тексты, проступают любопытные факты культурной жизни белорусских земель конца XVIII века. Помимо выражения верноподданнических чувств, панегирики, написанные учеными клириками орденов св. Доминика и св. Василия Великого, преследовали более важную для их авторов цель – обратить на себя внимание государыни и снискать ее расположение. Помещенные в один ряд, эти произведения предстают эпизодами скрытого соперничества за культурное влияние в ситуации, когда монаршая воля неизвестна и, кажется, может быть направлена в желаемом направлении.

Интересны панегирики Екатерине II и как отражение уровня образования и просвещения на белорусских землях, литературных притязаний их авторов и стоящих за ними церковных орденов. Объектом исследования не случайно выбраны произведения на французском языке. Как отмечал Я.К. Грот со ссылкой на библиографическое издание Г.Л.Х. Бакмейстера «Русская библиотека для познания современного состояния литературы в России» (Лейпциг – Рига, 1772 – 1789), «на пути, особенно в Белоруссии, императрицу беспрестанно приветствовали стихами, из которых после составилось целых семь печатных сборников на восьми языках: латинском, греческом, еврейском, немецком, французском, итальянском, польском и отчасти русском» [3, с. 96]. Современная библиография [4] зафиксировала лишь издания на латинском, французском и немецком языках (некоторые из них соединяют в себе тексты на двух или трех языках), сохранность которых до сего дня представляется знаковой. Прежде всего французский язык в XVIII веке был универсальным языком европейской культуры Просвещения, и всякий, кто обращался к нему в литературных трудах, мог претендовать на звание «вежественного» человека. Обращаться по-французски со стихами и хвалебными речами к Екатерине II значило быть почти наверняка услышанным, понятым и привеченным. Но так ли все обстояло на самом деле, и соответствовал ли создаваемый неизвестными клириками образ реальности? Совпадали ли чаяния священнослужителей с курсом культурной политики самой императрицы?

Образ Екатерины II в панегириках и хвалебных речах: «Минерва и Беллона» и «Сияющее Солнце». Прежде чем ответить на эти вопросы, необходимо понять, какой желают представить государыню неизвестные нам авторы. Использованные ими эпитеты и аллегорические уподобления совершен-

но традиционны для подносных стихотворений в ее честь, почти все образы заимствованы из античной мифологии. Так, автор «Оды, посвященной Ее Величеству императрице-самодержице всея Руси и проч. от всего ордена св. Доминика, на ее прибытие в Полоцк» («Ode dédiée a Sa Majesté l'Imperatrice souveraine de toutes les Russies etc. par tout l'ordre de Saint Dominique à son arrivée à Polocque») называет Екатерину II наследницей Марса, делает акцент на ее военных достижениях, имея в виду прежде всего последние победы русской армии и флота – в войне 1768 – 1774 годов против Турции. Причину этих успехов автор видит в просвещенности военачальников:

C'est peu pour cette incomparable Déesse
D'élever des Vieux guerriers par ses largesses
Les fils, digne de commander, de défendre;
Les places justes & à ne jamais se rendre,
Quand ils ont acquis de parfaites lumières
Ils subjuguent des Nations, Royaumes entiers:
Sçavent s'assurer des Sanglantes Batailles,
Le gain : repousser les ennemis des Murailles.
De la façon de ces Vieux & fideles guerriers
Vont tout à coup faire des Moissons de Laurier [5, p. 5]¹.

Для несравненной сей Богини мало
Воспитывать щедротами своими
Сынов отважных воинов, достойных
Повелевать и защищать твердыни
Надежные, и в полон не сдаваться;
Науки превзойдя, они сумеют
Народы подчинить и целы царства,
И в битвах победив, врагов кровавых
Отбросят прочь от наших рубежей.
Подобно прашурам, воителям отважным,
Вечнозеленые стяжают лавры.

В приведенных строках скрыто славословие одному из направлений культурной политики императрицы (фактически она продолжила начинание Петра I), нацеленному на формирование высоко образованной военной элиты, которая бы стала гарантом безопасности Российской Империи и обеспечила превосходство над другими державами. Эта мысль занимает в оде центральное положение. Государыня представлена одновременно и как воительница, «гроза морей» («la terreur des Mers»), и при этом – непременно – как покровительница искусств («la protectrice des Arts»); она воздвигает храмы как Марсу, так и Минерве, устраивает святилище муз («Elle eleve des Temples à Mars & à Minerve // Et à toutes les Muses, un sanctuaire») [5, p. 5].

С образом Екатерины II – служительницы Афины и муз – связаны также строки, развивающие тему ее просветительско-образовательной деятельности:

Pour leurs filles, Elle montre autant de graces;
Qui dans un asyle Sacré suivent les traces
De l'innocence, que la Fortune outrage
Dans le tems des moindres erreurs de l'âge [5, p. 5].

Их дочерям оказывает милость,
Тем, что во храме берегут невинность,
Которой нанесет урон фортуна
Ошибками неопытности юной.

Это четверостишие, непосредственно следующее за процитированными выше строками о воспитании молодых военачальников, прославляет еще одно начинание императрицы того же рода – открытие Смольного института благородных девиц. Подготовка образованного воина-мужчины и формирование добродетельной женщины, таким образом, представлены как единый, логичный и успешный проект. Неизвестный автор, говорящий от лица всего ордена доминиканцев, в определенной степени претендует на роль идеолога, вдохновленного божественными силами и способного обессмертить великие начинания государыни:

Toi par qui les mortels reçoivent des lauriers
Et qu'ici bas j'adore le très puissant Bouclier,
De ma verve bizarre dissipe la fureur,
Et soutiens en moi, que je chante les douceurs,
De CATHERINE Triomphante sur terre & sur l'onde [...]
L'idée que je me forme, n'est que trop hardie
Mais Apollon pour père repousse la folie
Inspire, enseigne à mépriser les dangers,
Et de mes vers éternisera la durée [5, p. 2, 3].

О ты, кто смертных увивает лавром
Чей мощный щит мне дорог в сей юдоли
Умерь пыл неумный вдохновенья
И поддержи, чтобы воспеть любезность
Екатерины, на земле и море – победоносной [...]
Мысль, что родил я, может быть, и дерзка,
Но Аполлон развеет безрассудство,
Зажжет, наставит презирать опасность,
И в вечность жизнь моих стихов продлит.

Однако невысокий уровень поэтического мастерства и, что гораздо важнее, несовершенное владение французским языком не позволяют говорить о соответствии анонимного автора смелым притязаниям. В оде доминиканцев встречаются и неточные рифмы («lumières» – «entiers», «Minerve» – «sanctuaire»), и грамматические ошибки, такие как неверное согласование времен («Quand ils ont acquis de parfaites lumières // Ils subjuguent des Nations, Royaumes entiers»), и просто опечатки, одно перечисление которых заняло бы слишком много места. Расстановка знаков препинания не соответствует правилам пунктуации и очень затрудняет чтение текста. Два последних недостатка можно объяснить тем, что ввиду отсутствия в то время типографии в Полоцке рукопись была передана в иной город, возможно даже за границу, в

¹ Орфография и пунктуация оригинала в этой и последующих стихотворных цитатах сохранена. – Д. К.

Речь Посполитую¹, и автор был не в состоянии непосредственно следить за процессом издания, в котором принимали участие наборщики, не владевшие французским языком. Но поэтические несовершенства нельзя полностью списать на привходящие обстоятельства.

Можно, конечно, предположить, что анонимный автор затрудняется в обращении с неоднократно обыгранными в стихотворениях в честь Екатерины II метафорами и аллегориями. Так, уподобляя императрицу яркому светилу, он не идет далее традиционного пафосного восклицания, закрепляющего клишированность образа, делая его абсолютно одномерным:

Mais quel Brillant Soleil vient me troubler la vue;	Но что за Ясно солнце ослепляет мой взор;
Qui m'inspire ? Les transpots d'une joye inconnue	Внушает неведанну радость и восторг,
Quel Augure ? que de gloire, quel prix pour moi	Это знак доброй славы и честь для меня.
C'est CATHERINE que je vois, la paix avec Toi [5, p. 6].	Мир с тобой. Екатерину приветствую я.

Ту же аллгорию в оде «На отсутствие Ея Величества в Белоруссию», созданной по тому же поводу, но в иной, минорной тональности, малоизвестный в 1780 году поэт Г.Р. Державин превращает в развернутый образ, стержневой для композиции и определяющий для эмоциональной окраски произведения. Екатерина II представлена как удалившееся из Петербурга светило, чье отсутствие вызывает в природе безмолвие и пустоту, а в народе – скорбь и страх от надвигающихся бедствий.

Муз богиня удалилась;
Из Петрополя сокрылась
Матерь от своих детей:
Солнцу красному подобно,
Счастье, кажется, народно,
Укатилося за ней.

Пусты дома, пусты рощи,
Пустота у нас в сердцах.
Как среди глубокой ночи,
Дремлет тишина в лесах [...]

Если б ветры не дышали
И потоки не журчали,
Образ смерти зрится б нам [3, с. 96 – 97].

Следует заметить, что ода Державина была написана пусть и в иных обстоятельствах, чем те, в которых пребывали полоцкие доминиканцы, к тому же на другом языке, однако с той же прагматической целью. Не удовлетворившись публикацией в майском номере за 1780 год журнала «Санкт-петербургский вестник», который внимательно читали при дворе², будущий «певец Фелицы» переправил в Белоруссию к императрице свое творение, все равно оставшееся без высочайшего внимания [3, с. 96]. Державин вскоре подберет совпадающую с монаршим вкусом интонацию и, более того, найдет для русской оды «путь непротоптанный и новый» [8, с. 151], как писал его современник Е.И. Костров. Пока же в «Оде на отсутствие Ея Величества в Белоруссию» даже развернуто и стройно поданное поэтическое клише остается самим собой – общим местом. Франкоязычный панегирик доминиканцев в сопоставлении со стихотворением русского поэта представляется еще менее выразительным и в художественном, и в прагматическом аспекте.

Вернемся к мифологической античной образности – все же она преобладает как в сочинении доминиканцев, так и в одах на французском языке и латыни, составивших сборник под названием «Августейшему и священному Императорскому Величеству Екатерине II, Императрице Всея Руси и проч., по случаю ее счастливого прибытия в белорусские земли ода, в ее честь сочиненная учениками из Толочина под руководством священнослужителей ордена Св. Василия Великого» [9]. В заглавие вынесено указание на необычное авторство стихотворений: оно приписывается ученикам базилианской школы. Таким образом, в отличие от доминиканцев, униатские священники демонстрируют не литературные таланты, а плоды своей просветительской и учебной деятельности. Известно также, что после решения папы Бенедикта XIV о подготовке в виленском альюмнате базилианских священников уровень их образованности и качество преподавания в их школах повысились [10, с. 374]. Все эти факты вкупе должны были создать перед адресатом панегирических посланий образ успешных тружеников на ниве просвещения, явно выигрывающий на фоне молчания доминиканцев о своих заслугах и достижениях.

Это «преимущество» базилиан подкрепляется также владением сразу двумя языками, ведущим среди которых оказывается французский. Именно на нем написано вводное прозаическое посвящение,

¹ О случаях, когда в книгах, напечатанных в последней трети XVIII века на белорусских землях, указывалось ложное, «закордонное» место издания, пишет А.И. Мальдис [6, с. 136]. В данной ситуации это тем более вероятно, что Полоцк, как и Толочин (об издании толочинских базилиан речь пойдет далее, но все ранее сказанное относится и к нему), были пограничными с Речью Посполитой городами, и подобное предприятие было не слишком сложным.

² О круге подписчиков издания и публикациях в нем Г.Р. Державина см. [7, с. 199 – 203].

вводящее античную тематику и представляющее Екатерину II не просто наперсницей муз, а их покровительницей, перенесшей древнегреческий культурный уклад на российскую почву: «Мы приветствуем Ваше Императорское Величество на разных языках, поскольку именно в самой цветущей из всех Империй и в Ваше царствование, словно в золотом веке, давно изгнанные из Греции музы, обретя обиталище и вновь восприняв свой былой блеск (курсив наш – Д. К.), говорят на разных языках, из которых нет ни одного, коего бы Великая Екатерина, Покровительница и Мать наук, не разумела бы в совершенстве» [9, р. 6]. Оставим пока вопрос о том, насколько уместным выглядит лестное предположение базилиан о неординарных языковых способностях императрицы. Характерно другое: анонимный автор, рисуя портрет Екатерины II, возрождающей былое величие античной культуры и становящейся преемницей ее славы, подхватывает образность и тональность многочисленных российских поэтов 1770 – 1780-х годов, идеологически подготавливавших или прославлявших совместный «греческий проект» императрицы и Г.А. Потемкина [см. 11, с. 31 – 64]. Трудно судить о том, насколько осведомленными были толочинские униатские клирики о высочайших планах по созданию Восточной империи на территории Греции и Османской Порты и посадении на ее трон внука российской самодержицы Константина Павловича. Нужно лишь заметить, что «греческий проект» не был секретом для просвещенной публики, и написанные в его поддержку оды и поэмы широко распространялись и в рукописях, и в печати; кроме того, существует обоснованное предположение, что среди прочих политических проблем, обсуждавшихся на встрече Екатерины II с австрийским императором Иосифом II в Могилеве в 1780 году, был и «восточный вопрос» [11, с. 31]. Прочитываемой выше фразой из посвящения открытые намеки на актуальные культурно-политические события и планы в текстах толочинских базилиан исчерпываются, но античная мифологическая образность, вполне традиционная, сохраняется.

Прибытие государыни в Белоруссию описывается как сошествие верховного существа на бrenную землю, при этом подчеркивается выгодное отличие визита российской императрицы от давно минувших явлений античных богов:

Jadis Dieux prirent plaisir de descendre des Cieux, Pour visiter eux-mêmes ces bas terrestres lieux, Et pour se faire voir aux yeux des mortels En les comblant de faveurs ou de supplices cruels.	Было время, боги любили спускаться с небес Чтоб самим посетить все пределы земли, Чтоб самим перед смертных очами предстать, Милосердие им или казни неся.
D'où venoit, que comme peu d'homme se virent en sureté, Cette visite leur apporta peu de gaité ; S'ayant à reprocher des crimes et des forfaits, Ils craignirent plus de peines, qu'espérèrent des bien-faits.	Так, никто же не был безопасен от них, Их на землю приход мало радости нес. Люди знали проступки, злодеяния свои, Они кары страшились, не ждали даров.
C'est tout autre chose aujourd'hui, quand nous fideles sujets Habitants de Russie Blanche, sentons de doux effets. Du soin plus que maternelle de notre terrestre Déesse, Qu'elle nous fait essayer sans nombre et sans cesse [9, p. 7].	Все иначе сейчас, каждый верный холоп, Житель Белой Руси, пьет от сладких забот, Материнских превыше, Богини земной, Что дает нам вкушать от щедрот без числа.

В дальнейшем в оде пространно описываются те многочисленные земные и духовные блага, которые дарует своим подданным Екатерина, называемая чаще всего матерью, но также «настоящей Минервой и Беллоной» («cette vraie Minerve et Bellone»)¹, «иной Юноной» («autre Junon») [9, р. 13] и Семирамидой («Semiramide») [9, р. 10]. Последнее имя обращает на себя особое внимание. Во-первых, оно пишется с ошибкой – то ли это калька с русского или польского языка (по-французски должно быть *Sémiramis*), то ли неудачная попытка зарифмовать предыдущую строку («Il nous seroit difficile de croire ce qu'on débite, / Qu'il y avoit eu au monde, une vraie Semiramide»). Во-вторых, и что гораздо важнее, открыто и всерьез сравнивать Екатерину II с ассирийской царицей в 1780 году уже мало кто осмеливался, можно лишь вспомнить, что несколько ранее (12 февраля 1774 года) Даламбер насмешливо вопрошал Вольтера: «Что Вы скажете о Семирамиде Като?» («Que dites-vous de *Sémiramis-Catau*?») [13, р. 207]. Но это было сказано в частной переписке. Сам фернейский патриарх удерживался от такого двусмысленного уподобления и в письмах к российской императрице, и тем более в хвалебных одах [14, р. 14; 15]. Слишком близкими и неблагоприятными для российской самодержицы оказывались исторические и литературные (с сюжетом трагедии «Семирамида» все того же Вольтера) параллели, которые высвечивали не столько цивилизаторские усилия обеих правительниц, сколько их кровавое восхождение на трон. Для подносного сочинения провинциальных священнослужителей образ был чересчур вызывающим.

Нужно отметить, что к 1780 году репутация базилиан в глазах Екатерины II и без того была испорчена демаршем епископа Хельмского Максимилиана Рыло, назначенного с ее согласия униатским архиепископом Полоцким, но так и не вступившим в свою должность. Получив почти в то же время сходное назначение в приход Пшемысля, находившегося тогда во владениях Священной Римской импе-

¹ Об образе Минервы в русской и французской литературах XVIII века и уподоблении ей российских самодержиц см. [12, с. 84 – 87].

рии, он выбрал последнее [16, р. 25 – 31]. Вызывающее решение Рыло отказаться от милостей российского престола в пользу австрийского скомпрометировало и оставшегося номинально при полоцкой кафедре архиепископа Ясона Смогожевского, но уже уехавшего в Польшу к новому месту служения. Именно его стараниями был составлен еще один сборник торжественных стихов на латыни в честь приезда Екатерины II, открывающийся похвальным словом государыне на французском языке. В нем Ясон Смогожевский избегает смелых сравнений своих толочинских собратьев и ограничивается нейтральными аллегорическими образами: «... Сколь сладостно и сколь лестно для греко-католического архиепископа Полоцка во главе своего белого и черного духовенства иметь возможность откликнуться на народные восклицания и освятить в Храме Памяти чувства чистой признательности и глубочайшего почитания, которыми он проникнут в отношении Бессмертной Императрицы Екатерины II, чей благодетельный и славный Скипетр должен сверкать в грядущих веках блеском, равным удивлению и уважению, которые он снискал сегодня¹» [17, р. 3]. Возвышенные славословия не были услышаны государыней: как свидетельствуют мемуары папского нунция Джованни Андреа Аркетти, сам Смогожевский по причине нездоровья не смог встретиться с Екатериной II во время ее пребывания в Полоцке, а его доверенному лицу, посланному вслед за императорской свитой в Могилев, было отказано в аудиенции [16, р. 31 – 32]. Но осмелимся предположить, что даже достигни они слуха императрицы, учитывая все ту же, что у доминиканцев и толочинских базилиан, выпретенную патетику и стандартный набор риторических клише, вряд ли помогли бы Полоцкому греко-католическому архиепископу добиться удачного для себя разрешения конфликтной ситуации и поправить репутацию ордена.

«Все прочие ордена по сравнению с ними...»: культурная деятельность церковных орденов в Белоруссии в оценке Екатерины II. Прямые оценки Екатерины II панегирикам и хвалебным речам доминиканцев и базилиан не зафиксированы. Существуют косвенные, которые говорят о реакции императрицы очень много. Так, описывая свои впечатления от посещения иезуитского коллегиума в Полоцке в письме Ф.М. Гримму от 20 (31) мая 1780 года, она бросает мимоходом: «Все прочие ордена по сравнению с ними (иезуитами – Д. К.) свиные» («*tous les autres ordres sont des cochons près d'eux*») [2, с. 182]. Исчерпывающая характеристика. Неизвестно, проистекает ли она от неподобающего поведения доминиканцев и базилиан, например, от неуместных уподоблений или откровенной лести, что содержится в том числе и в их одах, от уже отмеченного плохого знания французского языка, изначально, широко известной предвзятости государыни по отношению к монашеству или от всех факторов вместе. На наш взгляд, все они сыграли свою роль, но при этом есть и еще один существенный, до сих пор нами не отмеченный.

Различные источники свидетельствуют о подносных произведениях и торжественных речах, произнесенных иезуитами в Полоцке при посещении Екатериной II их коллегиума. Однако печатных изданий этих сочинений, вероятно, не сохранилось; по крайней мере, «Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке», их не зафиксировал, поэтому можно лишь догадываться об их характере. Но отношение к ним императрицы было существенно иным по сравнению с оценкой культурных усилий доминиканцев и базилиан. Так, государыня лишь слегка иронизировала по поводу желания иезуитов обращаться к ней на непонятных ей языках²: «Они наговорили мне всевозможных любезностей на всевозможных языках, кроме тех, что я разумею» [2, с. 182]. Откликаясь на это замечание своей августейшей корреспондентки, Гримм в письме от 8 (19) августа 1781 года просит сначала прислать ему «это любопытное произведение», чтобы «узнать [его] букет ... собственным носом», а затем удивляется: «Я бы пожелал посмотреть, как кто-нибудь из Риги, Нарвы или Гриммы осмелился бы написать похвалу Екатерине, и, что еще хуже, напечатать. Как бы хорошо он был принят! Как Царскосельский Юпитер в платье Амазонки вооружился бы своими перунами! Как бы он гремел! Как бы бранился! Но плутом из Белоруссии все позволено, все сходит с рук; Бог знает, какими именами они называли или не называли Императрицу...» [19, с. 222, 223].

Ответ на вопрос Гримма, звучащий между строк, – откуда такая благосклонность к иезуитам? – находится в другой переписке Екатерины II, с Вольтером. В одном из первых писем, от 22 августа (2 сентября) 1765 года, желая предстать перед фернейским патриархом верной последовательницей его идей, российская императрица подчеркивает: «... в сем государстве (в России – Д. К.) позволено отправление всех вер, кроме иезуитов, которые не терпимы» («... la tolérance est générale dans cet Empire; il n'y a que les jésuites qui n'y sont pas soufferts») [20, р. 44]. Однако достаточно скоро отношение Екатерины II к Обществу Иисуса меняется. 14 (25) июля 1769 года она пишет тому же корреспонденту: «Уж не знаю, в самом ли деле иезуиты участвовали во всех кознях своих собратьев; мне кажется, что я с ними (противниками иезуитов – Д. К.) в этом не соглашалась; и даже когда они были выдворены из Португалии, Испании и Франции, мне было жаль их по-человечески как людей несчастных, большая часть коих невиновна; по-

¹ В оригинале – опечатка того же характера, что и в рассмотренных выше изданиях, вызванная неверным чтением рукописи: «*отjourg'd'hui*» вместо «*aujourd'hui*».

² Судя по косвенным упоминаниям в труде П. Пирлинга, имеется в виду латынь [18, р. 114, прим. 2].

следствии я говорила и повторяла всякому, кто хотел сие услышать, что если найдутся среди них те, кто пожелает жениться и обосноваться в России, то правительство со своей стороны должно им всяческое покровительство оказывать» [20, р. 87]. Это заявление тем более значительно, что, как показал А.Ф. Строев, Екатерина II во время русско-турецкой войны 1768 – 1774 годов намеренно отправляла свои письма Вольтеру обычной почтой, рассчитывая на то, что они будут перехвачены и скопированы во Франции тайной канцелярией и таким образом станут средством идеологической борьбы с политическими противниками [14, р. 19]. Иными словами, частное замечание приобретает вес публичного заявления.

Воздержимся от напрашивающихся далеко идущих выводов, тем более что высказывание можно интерпретировать не только как раскрытие императрицей планов культурной политики, но и как предельное проявление просветительской толерантности. Ограничимся лишь констатацией хорошо известных фактов: наперекор папскому посланию 1773 года и желанию подчинявшихся верховной воле самих иезуитов, Екатерина II сохраняет орден в пределах Российской Империи [21, р. 239 – 254, 264 – 268], а после посещения Полоцка в 1780 году умножает свои благодеяния ему (открытие типографии в Полоцке, разрешение на прием иностранцев – бывших членов ордена). Сеть иезуитских коллегиумов и зависимых от них школ благодаря государственной поддержке хорошо функционирует и становится лучшей на белорусских землях. Результаты этой образовательной деятельности воплощаются также в литературных произведениях, посвященных высоким покровителям [22]. Большинство исследователей данного вопроса сходятся во мнении, что императрицу привлекали прагматизм преподобных отцов, разработанная ими четкая методика преподавания, стройная система образования. Так или иначе, положение Общества Иисуса в России за последние 15 лет правления Екатерины II настолько укрепляется, что даже после ее смерти, когда при дворе в 1797 году поднимается вопрос об упразднении в границах империи некоторых церковных орденов (в том числе Св. Доминика и Св. Василия Великого), архиепископ Могилевский С. Богуш-Сестрэнцевич, известный своим неоднозначным отношением к иезуитам, настаивает на их сохранении [23, с. 30].

Заключение. Рассмотренные нами франкоязычные оды с точки зрения истории литературы – явление весьма характерное для второй половины XVIII века, и в то же время вполне ординарное, если не сказать заурядное, в художественном отношении. Они приобретают особую ценность, будучи помещены в широкий историко-культурный контекст. В нем панегирики и хвалебные речи доминиканцев и базилиан в честь Екатерины II предстают оружием в борьбе за идеологическое влияние и монаршую благосклонность. И хотя, как было показано, исход этой борьбы был предрешен не в пользу этих орденов и за пределами литературного поприща, все же именно благодаря этим произведениям получают дополнительные объяснения меры екатерининской культурной политики и тенденции развития образования на новых западных землях Российской Империи. И главное, проанализированные поэтические и ораторские сочинения полоцких и толочинских священнослужителей знаменуют собой причастность далеких от столиц белорусских провинций к общеевропейской культурной и литературной тенденции своего времени – франкофонии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дневная записка путешествия Императрицы Екатерины II в Могилев // Сборник русского исторического общества. Т. 1. – СПб., 1867. – С. 384 – 420.
2. Сборник императорского русского исторического общества. Т. 23. – СПб., 1878. – 734 с.
3. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота / изд. Императорской Академии наук. – СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1864. – Т. 1: Стихотворения. – 812 с.
4. Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке. 1701 – 1800. Т. 1 – 3 / АН СССР, Библиотека; ред. кол.: В.А. Филов [и др.]. – Л.: Наука, Ленинг. отд-ние, 1984 – 1986.
5. Ode dédiée a Sa Majesté l'impératrice souveraine de toutes les Russies etc. par tout l'ordre de Saint Dominique à son arrivée à Polocque. – S.l., [1780]. – 8 p.
6. Мальдзіс, А.І. Кнігадрукаванне Беларусі ў XVIII стагоддзі / А.І. Мальдзіс // Книга, библиотечное дело и библиография в Белоруссии. – Минск, 1974. – С. 137 – 150.
7. Фафурин, Г.А. К истории академической книжной торговли в России в эпоху Екатерины II: деятельность Иоганна Вейтбрехта в Санкт-Петербурге / Г.А. Фафурин. – СПб.: Петерб. лингвистич. о-во, 2010. – 376 с.
8. Поэты XVIII века: в 2 т. – 2-е изд. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1972. – Т. 2: Поэты 1780 – 1790-х годов. – 592 с.
9. A la très auguste et sacrée Majesté Impériale de Catherine II, Impératrice de toutes les Russies, etc. à l'occasion de son heureuse arrivée dans les pays de Russie-Blanche ode dédiée par les écoliers de Tolocznye sous legouvernement (!) de religieux de l'Ordre de St. Basile le Grand. – S.l., [1780]. – 25 p.

10. Латышонак, А. Беларускае Асьветніцтва / А. Латышонак // Нацыянальнасьць – Беларусь / А. Латышонак. – Беласток – Вільня: Ін-т беларусістыкі, Беларус. гіст. т-ва, 2009. – С. 372 – 379.
11. Зорин, А.Л. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века / А.Л. Зорин. – М.: НЛЮ, 2001. – 416 с.
12. Строев, А. Женобязнь: образ русской женщины в культуре Просвещения / А. Строев // Семиотика страха: сб. ст.; сост. Н. Букс и Ф. Конт. – М.: Русский ин-т: изд-во «Европа», 2005. – С. 81 – 101.
13. Œuvres complètes de Voltaire. Vol. 69. Lettres de M. de Voltaire et de M. d'Alembert. 1769 – 1778 / Voltaire; éd. Pierre Augustin Caron de Beaumarchais [et al.]. – [Kehl]: Impr. de la Société littéraire-typographique, 1784. – 424 p.
14. Stroev, A. L'impératrice et le patriarche / A. Stroev // Voltaire Catherine II. Correspondance 1763 – 1778 / texte présenté et annoté par A. Stroev. – Paris: Non Lieu, 2006. – P. 7 – 29.
15. Долинин, А. Северная Семирамида. Примечание к докладу «Пушкин и Байрон: новые замечания к старой теме», прочитанному на Тыняновских чтениях 2006 года и, кажется, понравившемся Кириллу Юрьевичу Рогову / А. Долинин // Кириллица, или Небо в алмазах: сб. к 40-летию Кирилла Рогова [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/539839.html#T14>. – Дата доступа: 12.06.2011.
16. Les Jésuites de Russie (1783 – 1785). Un nonce du Pape à la cour de Catherine II. [Par le P.J. Gagarin] Mémoires d'Archetti. – Paris: V. Palmé, 1872. – 264 p.
17. In auspaticissimo adventu serenissimae, potentissimae, invictissimae, ac augustissimae Catharinae II. totius Rossiae imperatricis dominae dominae suae clementissimae Polocensi archi-episcopo plaudente ac prae eunte ad contestanda omnium in Alba Rossia Graeco-catholicorum gaudia monachi Basiliani Suae Majestatis imperio intra Albam Rossiam subditi encomiasticon D.D.D. – [Polociae (Polock)]: S. n., [1780]. – 33 p.
18. Pierling, P. La Russie et le Saint-Siège. Etudes diplomatiques / P. Pierling. – Paris: Plon-Nourrit et Cie, 1912. – Т. 5: Catherine II. Paul I. Alexandre I. – 496 p.
19. Сборник императорского русского исторического общества. Т. 33. – СПб., 1881. – 561 с.
20. Voltaire Catherine II. Correspondance 1763 – 1778 / texte présenté et annoté par A. Stroev. – Paris: Non Lieu, 2006. – 372 p.
21. Le P. Stanislas Zalenski de la Compagnie de Jésus. Les Jésuites de la Russie Blanche. T. 1 / le P.S. Zalenski; traduit du polonais par le P. Alexandre Vivier de la même Compagnie. – Paris: Letouzey et Ané, [1886]. – 476 p.
22. Кондаков, Д.А. Франкофония ордена иезуитов в Беларуси XVIII – XIX веков / Д.А. Кондаков // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Сер. А. Гуманит. науки. – 2011. – № 10. – С. 2 – 9.
23. Journal et correspondance de Stanislas Siestrzencewicz-Bohusz, premier archevêque de toutes les églises catholiques en Russie. Première partie (1797 – 1798); éd. M. Godlewski et W. Kriksine // Старина и новизна. – 1913. – Книга 16. – 157 с.

Поступила 22.11.2011

ON HER MAJESTY'S PRESENCE IN BELORUSSIA: ODES DATED 1780 AND CATHERINE II POLITICS OF CULTURE

D. KONDAKOV

Peculiarities of Catherine II politics of culture are studied on the basis of little known works in Empress's honour. Odes and eulogies written in French in 1780 by anonymous clergymen and leading clerics of Catholic (st. Dominic) and Unian (st. Basil the Great) monastic orders on the occasion of Catherine II arrival at Polotsk are commented and analysed. Little known ode "On Her Majesty's absence in Belorussia" by G.R. Derzhavin is taken to comparison. Functions of French and other languages in these writings as well as peculiarities of their imagery are exposed. Catherine II correspondence with Voltaire and F.M. Grimm on her politics of culture and education is examined in order to explain Her Majesty's favour to the Jesus Society and disdain to the activity of other monastic orders.

УДК 821.112.2

ХРИСТИАНСКИЕ И ЯЗЫЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СРЕДНЕВЕКОВОМ ЭПОСЕ

Е. В. ЛУШНЕВСКАЯ

(Полоцкий государственный университет)

Исследуются христианские и языческие мотивы средневекового эпоса на примере латинской поэмы «Вальтариус» и германского эпоса «Песнь о нибелунгах». Теоретическую основу исследования составляют труды А.Я. Гуревича, отдельные работы М.Л. Гаспарова и Н.А. Ганиной, посвященные анализу данных средневековых памятников. Внешне насыщенная христианскими элементами германская «Песнь о нибелунгах» по своему содержанию очень близка героическим песням, поскольку в ней особое место уделяется вещим снам, предсказаниям, мифическим подвигам и героической чести. В то же время «Вальтариус», являясь латинским эпосом, служит отражением христианских догм, таких как покорность, смирение, богобоязненность, вера в бессмертие души и пр. Наличие общей сюжетики поэм, обусловленное единым историческим фоном, позволяет сравнивать эти произведения. Сравнительная характеристика данных поэм позволит уточнить композиционные элементы эпосов и соотнести их с историческими событиями прошлого.

Введение. Эпоху средневековья, как и эпосы, созданные в этот период, отличает противоречивое сосуществование языческого и христианского мировоззрений. Нередко под покровом христианских догм продолжалась жизнь архаических верований и представлений. Следовательно, и сам хроногон средневекового эпоса был обусловлен синтезом культур как минимум двух эпох: вневременной мифической древностью варварских времен и современной поэзией средневековой культуры христианства. На примере латинского «Вальтариуса» и германской «Песни о нибелунгах» как великих образцов средневековой культуры германских народов ярко представлена специфика хронотопической картины средневекового мира. Обладающие общей сюжетикой эпосы, тем не менее, принадлежат различным периодам развития средневековой литературы.

Религиозность авторов данных эпосов, отношение их к христианству и к язычеству, дух, которым проникнуты произведения, – в высшей степени сложные проблемы, которые не удастся однозначно разрешить исследователям и «Песни о нибелунгах», и «Вальтария». Одни ученые исходя из многократных упоминаний в «Песни о нибелунгах» бога, церковных обрядов, священнослужителей утверждают, что она ни в чем не противоречит господствующей религии. Другие же, опираясь на анализ этики, жизненных установок и побуждений персонажей, указывают на ее языческое содержание. Противоречивость трактовки религиозно-идеологического содержания песни вынуждает быть сугубо осторожным в интерпретации соответствующих мест и высказываний. По мнению М.Л. Гаспарова, «Вальтарий» также не однозначен: «По содержанию поэма принадлежит германскому фольклору эпохи переселения народов; по форме она представляет собой имитацию <...> лучших образцов унаследованной от античности латинской поэзии» [1, с. 442].

Основная часть. Сведения о средневековой картине мира можно почерпнуть из мифологии и эпоса, которые, однако, существовали преимущественно в устной форме. Записанные многим позже они подвергались изменениям и дополнениям [2, с. 54]. Наше внимание привлекает средневековый эпос еще и потому, что в нем находят свое отражение как хроники-летописи, так и мифы. Авторы средневековья не видели различия в описываемых ими событиях и поэтому многие вымышленные факты воспринимались ими как достоверные. Следовательно, эпос, как и хроники, и мифология того периода, не лишен историчности, но и утверждать о подлинности эпических фактов будет неверным. Эпическая история – это уже своя история со своей хронологией и героями [3].

Общность сюжетики и исторические факты, нашедшие отражение в обоих эпосах, позволяют нам их сравнивать. Так, территории, на которых разворачивается действие «Вальтария», примерно те же, что и место действия второй части «Песни о нибелунгах». Эпические герои «Вальтариуса» те же, что и в германском эпосе, лишь имена их латинизированы: Вальтарий (*Waltharius*) – от Вальтера, под латинизированными именами выступают в поэме и другие персонажи – Хаген (*Haganon*), Гунтер (*Guntharius*) и пр. [4, с. 104 – 108]. В обоих поэмах не нарушена вассальная связь Хагена с королем Гунтером, сыном короля Гибихунга, живущего на Рейне в Вормсе, однако в «Песни о нибелунгах» это не франки, как в «Вальтариусе», а бургунды. О связи Хагена и Этцеля в «Песни о нибелунгах» имеются следующие указания: «*Dá von ich wol erkenne / allez Hagenen sint. // ez wurden mine gisel / zwei wætlíchiu kint, // er unde von Spânje Walther¹, / die wuohsen hie ze man. // Hagen sande ich wider heim: / Wálther mit Hiltegunt entran*» (1756) [5, S. 528]. Хаген, по словам Этцеля, был им отпущен на родину. В «Вальтарии» он несколько лет провел в плену у гуннского короля и бежал из страны Этцеля. В таком случае вряд ли он мог бы быть гостем Этцеля, согласно «Песни».

¹ Под именем Вальтер Испанский имеется в виду герой многих средневековых немецких эпических поэм Вальтер Аквитанский, т.е. вестготский, так как в эпоху переселения народов вестготское королевство занимало территорию нынешней Испании и Южной Франции, именовавшейся тогда Аквитанией [9, с. 319].

В «Вальтариусе» встречается и понятие *nebulones*, буквально «туманные люди» [1, с. 554], которое здесь применено к франкам, т.е. к Гунтеру и его людям. Возможно, здесь сыграло роль скандинавское наименование нибелунгов – *niflungar* (*hniflungar*), или от немецкого *Nebel* – туман.

В обоих произведениях золото и богатство – источник раздора. Движимые алчностью и тщеславием, герои подвергают себя испытаниям и бедам. Несметные сокровища несут беду и влекут за собой сражения. В «Вальтариусе» славные воины Гунтер, Хаген и Вальтер наносят друг другу сильные увечья, а в эпосе о нибелунгах, Хаген и Гунтер погибают в роковой битве. Примечательно то, что в обеих поэмах присутствует мотив предсказания этих бед. Это, прежде всего, вещие сны, предупреждения Хагена и предсказания вещих дев (в «Песни о нибелунгах»).

В «Вальтариусе» княжна Оспирин, занимающаяся воспитанием Хильдегунды, предупреждает Аттилу о возможном побеге Вальтария. В «Песни о нибелунгах» Кримхильда видит вещие сны, предсказывающие гибель ее супруга. Мотив предсказаний восходит к языческой древности. В «Песни о нибелунгах» «вещие жены» именуется *merwîp*, словом, бытовавшим еще в древневерхненемецком. Имеются сведения, что «существовал ряд обозначений женского мифического существа, живущего в лесу, купающегося в источнике и, как правило, наделенного способностью предсказывать судьбу». Это *merwîp*, *terminne*, *waltminne*, *wildaz wîp* [6]. Именно в уста вещих дев автор «Песни» вкладывает предсказание о гибели нибелунгов. Однако трудно сказать, как мыслил себе это предсказание автор эпоса: было ли то веление старогерманской судьбы (беду предсказывают русалки), либо воля Господа (ведь спасение уготовано было одному лишь капеллану, который сопровождал армию и был сброшен в реку испытующим судьбу Хагеном)? Во всяком случае, приговор высшей силы уже известен. Но вот прибывшие в гуннскую столицу бургунды утром собираются в собор, и Хаген призывает всех и каждого покаяться пред Богом в грехах и знать, «*ez enwêlle got von himele, / ir vernémet messe nimmer mēr*» [5, S. 558] – «*Коль вас Господь отринет, / вам к мессе больше не ходить*» (1856, 4) [7, с. 369]. Последняя оговорка в устах Хагена, не сомневающегося в правильности рокового прорицания, кажется нелогичной. Неужели Хаген рассчитывает на Божью помощь?

Роль Хагена в обоих эпосах велика, поскольку он является своего рода «связующим звеном» между языческим и христианским мирами. Лишь ему известны подвиги Зигфрида, о чем он предупреждает бургундского короля Гунтера: «*sîn lîp der ist sô küene, / man sol in holden hân*» [5, S. 36] – «*Поласковее надо / нам быть с таким боицом*» (101, 3) [7, с. 153]. Однако во второй части бургунды уже не столь ласковы к их побратиму и коварно убивают его. В «Вальтариусе» Хаген видит вещий сон об увечьи своего короля и предостерегает Гунтера, зная силу Вальтария, но и здесь Гунтер жестоко поплатился за послушание. Хаген – значительный образ обоих эпосов, не язычник и не христианин, он выступает в роли посредника между язычеством и христианством.

Несмотря на многочисленные упоминания Господа Бога в поэме, герои «Вальтариуса», как и «Песни о нибелунгах», мстительны и непокорны. Так, Гунтер пытается вернуть якобы сокровища своего отца, данные им гуннам, и обещает мстить за пролитую кровь: «*Den Tod sühnt nur der Tod. Blut heischet wieder Blut*» (стб. 717), или око за око, зуб за зуб. В «Песни» Гунтер перед кладом нибелунгов пренебрегает счастьем сестры и дает согласие на убийство Зигфрида. Эпические герои движимы тщеславием и алчностью. Честь для эпического героя – превыше всех благ. Единственное, чем руководствуются герои латинской поэмы – не спасение души, а «*sich Ehre zu gewinnen*» (стб. 61), т.е. земная слава, или честь. Так, мать бургундских королей, предчувствуя, что их визит в державу Этцеля не кончится благополучно, говорит: «*got müez' ir êre dâ bewarn*» – «*Да сохраним же Господь их честь*» (1508, 4) [7, с. 323]. Не жизнь и не счастье, но честь занимает ведущее место в жизни германцев. Для героического времени умереть в бою – наивысшая ценность для воина. Но мотив чести упоминается не только в отношении мужей, он характерен и для жен славных воинов. Так, задетая честь Брюнхильды становится основной коллизией поэмы «Песнь о нибелунгах», в результате чего обидчика предательски убивает Хаген, верный вассал Гунтера и его жены Брюнхильды.

Понятие чести играет большую роль в эпизоде смерти Зигфрида. Кримхильда, увидев убитого мужа, понимает, что он погиб не в бою, поскольку меч его не в крови. Она понимает: Зигфрид предательски убит, это требует жестокого отмщения. Для Кримхильды важно, какой смертью умер ее муж. Если поединок происходил честно, в турнирной или объявленной борьбе, то убийство часто не считалось серьезным преступлением. Но, если «убийство было подлым, спланированным, то это был законный повод для мести всего рода» [8]. Согласно германским верованиям, погибший в бою воин отправлялся в Валгаллу, нечестный поединок или самоубийство вели его душу в Хель, или подземное царство. И в «Вальтариусе», несмотря на религиозную окраску поэмы, автор упоминает некоего властелина подземного царства и называет его «*der alte Drachen*», к нему попадает душа племянника Хагена. Автор описывает, как душа Патафрида отправляется лесным зверям на съедение: «*Die Seele flog von dannen, es ward sein junger Leib // Dem wilden Waldgetiere ein Fraß und Zeitvertrieb*». Данные мотивы очень схожи с верованиями в германской героической поэзии, поскольку христианство акцентировало тленность всего земного, тленность в буквальном смысле слова: труп гниет в могиле. Противоречивым также является и то, что в поэме есть указания на то, что души смелых воинов, павших на поле брани, сопровождают духи смерти «*Todesgeister*». В отличие от латинской поэмы, в «Песни о нибелунгах» не упоминаются ни врата Рая, ни понятие души. Убитый мертв – и только. Зигфрид, однако, не умирает сразу, он еще некоторое время препирается с бургундами и не сдается смерти: «*dô rang er mit dem tôde. / unlange tet er daz, // want des tôdes wâfen / ie ze sêre sneit. // dô mohte reden niht mære / der recke küen' unt gemeint*» (998, 2 – 4) [5, S. 302]. Он не желает покориться судьбе.

Непокорность выражают и главные героини эпосов – это так называемые «Хильды», Кримхильда и Хильдегунда. Возлюбленная Вальтария, не желая подчиниться несчастной участи, просит любимого лишить ее жизни, чтобы не достаться другому: «*Nun, fleh' ich, mein Gebieter, hau ab mein junges Haupt, // Daß, so ich dein nicht werde, kein andrer Mann mich raubt!*» (543 – 544). Кримхильда же, веря вешему сну о несчастном супружестве, также пытается избежать судьбы и говорит матери: «*ez ist an manegen wiben / vil dicke worden scîn, // wie liebé mit leide / ze jungest lônén kan. // ich sol si mîden beide, / sone kân mir nimmer missegân*» (17, 2 – 4) [5, S. 10] – «Останусь я в девицах – меня минует жребий злой» (17, 4) [7, с. 143].

Языческими мотивами обусловлено и поведение Зигфрида. Главный герой эпопеи предстает то придворным рыцарем, участвующим в турнирах при дворе нидерландского короля и в гостях у бургундов; то диким варваром, сражающимся с драконом и нибелунгами. Зигфрид, порой, попав в придворное окружение, забывает надеть маску и показывает свою дикую природу. При первой встрече с бургундскими королями в нем играет эта первобытная, неукрошенная сила, и он требует от Гибихунгов отдать ему свои владения. Именно Зигфрид знаком с Брюнхильдой, называемой в «Песни» девой-воительницей. Но автор эпоса не ссылается на скандинавские источники, повествующие о браке Зигфрида с Брюнхильдой: тогдашняя публика хорошо понимала намеки на уже давно известные сюжеты. Однако то, что только Зигфриду известен путь в Исландию и только он способен преодолеть все испытания Брюнхильды, говорит о том, что как Зигфрид, так и Брюнхильда имели древнее, сродни мифическому, происхождение.

Поэма «Вальтарий» представляется более свободной от языческих мотивов. Здесь многочисленные упоминания Господа Бога, искренние взывания Вальтера к Божьей помощи, чего не скажешь о героях «Песни о нибелунгах». В эпосе о нибелунгах присутствует свое христианство, т.е. религиозность в той степени, в какой она изображена в эпосе, может и не отражать христианских догм: королевы ссорятся у входа в храм, а Хаген пытается утопить капеллана, слугу Бога.

Иногда, конечно, имя Господа упоминается всеу. Сокровища возвращаются во франкскую державу, по мнению Гунтера, благодаря Божьей милости: «*den hat ein guter Gott zurück mir jetzt gebracht!*» Впрочем, сам мотив сокровищ имеет языческое происхождение. Благодаря раздариванию драгоценностей короли собирали себе многочисленное войско. Гостей также встречали и провожали подарками, поскольку, с одной стороны, это гарантировало славу королю и неприкосновенность его землям. Поэтому процедура одаривания подарками и роскошных приготовлений в путь, хотя и соответствовала придворному этикету, корнями своими уходила в языческое прошлое. Тот, кто раздавал щедрые дары, обладал несметными сокровищами. Неспроста клад нибелунгов притягивает к себе эпических героев. Кто владеет кладом, тот могуч, тому принадлежит и власть, ибо клад в эпосе фигурирует в качестве символа господства; в сознании Кримхильды клад и власть, к тому же, слились с образом Зигфрида. Несчастливая вдова, желая вернуть себе клад, забывает о своем благородном происхождении и показывает свою сущность в конце поэмы на примере эпизода ссоры с Хагеном. Бургунды прибывают к гуннскому двору. Кримхильда встречает их неласково и, заметив недовольство Хагена, говорит ему: «*waz ir mir bringet / von Wormez über Rîn, // dar umb ir mir sô grôze / soldet willekomen sîn*» [5, S. 522] – «Что вы такое с Рейна / из Вормса привезли, // Из-за чего б быть гостем / моим желанным здесь могли?» (1739, 3 – 4) [7, с. 352]. Она явно намекает на отобранный у нее клад нибелунгов. Это ее замечание в высшей степени существенно для понимания смысла конфликта между Кримхильдой и бургундами. Хаген же старается уколоть королеву и с насмешкой отвечает, что он не знал, «*daz iu gâbe solden / bringen degene, // ich wære wol sô rîche, / het ich mich baz verdâht, // daz ich iu mîne gâbe / her ze lande hete brâht*» – «Что витязи подарки / должны вам приносить, // Будь я богат настолько, / я б не забыл тогда // Про это и подарок / привез бы вам с собой сюда» (1740, 2 – 4) [7, с. 352]. Ирония здесь глубже и злее: ведь в феодальном обществе подарки делают господа вассалам, вообще лица, которые стоят выше на социальной лестнице, тем, кто занимает более скромное положение, но не наоборот, ибо получивший дар считался подвластным подарившему: а королева якобы желает подарка от Хагена! Такое предположение оскорбительно. Вот в чем заключается тонкая издевка, вполне понятная средневековой аудитории: своими требованиями Кримхильда нарушает сословный этикет! [10].

Образ Кримхильды в поэме противоречив, она проявляет двойную сущность. Если в начале «Песни» это кроткая любящая девушка, то в конце эпопеи она превращается в жестокую мстительницу, не знающую сострадания, Хаген нередко называет ее «*Teufelin*». Примечательно и то, что и в «Вальтариусе» наряду с Божьим именем также используется упоминание «*Teufel*» в отношении самого Вальтария. Естественно, в период господства христианской религии тот, кто внушал людям страх, имел, несомненно, дьявольское происхождение. Во второй части поэмы Кримхильда проявляет качества, не характерные для бургундской королевны. В начале эпопеи она щедро одаривает бойцов, учтиво встречает гостей, что требовалось от женщины в феодальном окружении, охотно участвует в подготовке нарядов к походу своих братьев и делает многое другое согласно правилам придворного этикета. И вот наружу выходит ее истинная суть: она превращается в «дьяволицу», поскольку в Средние века так называли одержимого человека. Это находило оправдание ее поступкам: ненависть к брату и его убийство, что «доводит ее до уничтожения собственного сына, братьев и самой себя ради отмщения за некогда погибшего Зигфрида» [11, с. 121]. Весь придворный лоск исчезает, и Кримхильда прислушивается лишь к необузданным желаниям мести. Кримхильда всеми силами добивается возвращения клада нибелунгов – источника власти, превращаясь тем самым из щедрой дарительницы в кровожадную мстительницу. Образ Кримхильды является вопло-

щением эпохи смены одного мировоззрения другим. Внешне это был процесс христианизации, но по содержанию своему представлял собой все еще прочную систему языческих верований. Поэтому уместно замечание А.Я. Гуревича, что вся «система ритуалов, формул, торжественных актов, правовых процедур, церемоний <...> впитала в себя немалую долю символического материала, который восходил нередко еще к варварской эпохе» [11, с. 94]. Следовательно, и «Песнь о нибелунгах» как величайший памятник средневековой германской культуры – произведение, фундаментом которому служит прочная система языческих верований, обрамленных в феодальный эпос.

Заключение. Несмотря на то, что «Песнь о нибелунгах» возникла в период расцвета средневековой культуры, в ней постулаты средневековой догматики нередко вытесняются языческими представлениями о мире. Не свободен от языческих мотивов и «Вальтариус», хотя отражает по большей мере христианские мотивы. Данный факт свидетельствует о том, что, несмотря на наличие язычества в некоторых сословиях средневекового общества, христианство начинает отвоёвывать себе значительное место в культуре германских народов и их соседей. Возможно, и составители средневековых поэм не были простоллюдинами, чтобы в полной мере быть способными отразить мировоззрение большинства, однако они и не были элитной прослойкой общества. Несомненно, в эпохах прослеживается как христианская, так и языческая символика. Особенно ярко выражена эта многоплановость в «Песни о нибелунгах». Но мы не преувеличиваем способности средневекового поэта, который создал композиционное единство нескольких эпох. Автор просто был свидетелем противостояния мировоззрений и смены эпох. Он изображал то, свидетелем чего был сам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Памятники средневековой латинской литературы. VIII – IX века / отв. ред. М.Л. Гаспаров; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М.: Наука, 2006. – 480 с.
2. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
3. Шаталова, М. Конспект лекций на тему: Эпос. Основные характеристики / М. Шаталова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.zar.literatura.narod.ru/k2.htm>. – Дата доступа: 07.06.2010.
4. Kusch, H. Einführung in das lateinische Mittelalter / H. Kusch. Bd. I: Dichtung. – Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1957. – 683 S.
5. Boor, H. de. Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch / H. de Boor, K. Bartsch. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003. – 1045 S.
6. Ганина, Н.А. Норны: к генезису и ареальным параллелям образа // Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев. – М., 2002. – С. 212 – 227 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://norse.ulver.com/articles/ganina/nornir.html>. – Дата доступа: 17.01.2012.
7. Кудряшев, М.И. Песнь о нибелунгах. С введением и примечаниями / М.И. Кудряшев. – СПб.: Тип. Н.А. Лебедева, 1889. – 440 с.
8. Вальков, Д.В. Социально-психологический аспект феодальных отношений в «Песни о нибелунгах» / Д.В. Вальков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.hist.msu.ru/Calendar/1999/Apr/lomonos99/Valkov.htm-10k. – Дата доступа: 14.09.2010.
9. Старонемецкий эпос: «Песнь о Нибелунгах» / под ред. В.Г. Адмони. – Л.: Наука, 1972. – 881 с.
10. Гуревич, А.Я. Средневековая литература и ее современное восприятие. О переводе «Песни о нибелунгах» / А.Я. Гуревич. Из истории культуры средних веков и Возрождения. – М., 1976. – С. 276 – 314 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lingvotech.com/gurevich-76a>. – Дата доступа: 10.01.2012.
11. Гуревич, А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1990. – 396 с.

Поступила 18.12.2011

CHRISTIAN AND HEATHEN MOTIVES IN THE MEDIEVAL EPIC

E. LUSHNEVSKAYA

On the example of the Latin poem of “Waltharius” and German epos “The Song of the Nibelungs” christian and heathen motives of medieval epos are investigated. The works of A.Y. Gurevich, separate articles of M.L. Gasparov and N.A. Ganina, are fixed in basis of theoretical research, sanctified to the analysis of these medieval monuments. Outwardly saturated by christian elements German “The Song of the Nibelungs” on the maintenance is very near to the heroic songs, as in her the special place is spared to prophetic sleeps, predictions, to the mythical exploits and heroic honour. At the same time the poem “Waltharius”, being the Latin epos, serves as the reflection of christian dogmas, such as obedience, humility, godfearingness, faith in immortality of the soul, etc. Presence general plots of poems, conditioned by a single historical background, allows to compare these works. Comparative description of these poems will allow to specify the composition elements of eposes and correlate them with the historical events of the past.

УДК 821.1

**ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СИМВОЛА «НЕЗНАКОМКА»
В ПОЭТИЧЕСКОМ СБОРНИКЕ СТЕФАНА ГЕОРГЕ «ГОД ДУШИ»****Ю.Г. КУРИЛОВ***(Белорусский государственный университет)*

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль.
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

А. Блок «Незнакомка»

Исследуется поэтический сборник Стефана Георге «Год души» («Das Jahr der Seele», 1898), который стал вершиной ранней лирики немецкого поэта. Проанализированы особенности создания и функционирования центрального символа «Незнакомка» в рамках символистской парадигмы названного сборника. Все члены данной структуры находятся в контекстуальной связи с символом «Незнакомка», которая выражает Душу мира и Мировую Поэзию и намекает на трансцендентное. Лирический образ посредством суггестии, а также неологизмов, анжанбеманов и звуковой инструментовки стиха преодолевает свои границы и превращается в символ. Символ «Незнакомка» во многом определяет художественное своеобразие исследуемого сборника, для которого характерны следующие черты: амбивалентный характер поэтической реальности, находящейся на границе динамики и статики, синтеза и распада, надежды и отчаяния; движение мысли поэта приводит к именованию действительности; расширение смыслового поля символов посредством суггестивного воздействия.

Введение. Стефан Георге (*Stephan George, 1868 – 1933*) – видный представитель немецкого символизма, импрессионизма, эстетизма и неоромантизма. Совмещение этих художественных стилей обусловило сложность и оригинальность поэтического наследия немецкого лирика. Стефан Георге был одним из тех, кто не только был последовательным выразителем «духа времени», но и во многом определял культурное развитие Германии. Он был первым, кто объявил стихи единственной художественной формой литературы. Поэзия Георге отличается обилием символов, особой тематикой, отказом от прописных букв и пунктуации. Творчество этого немецкого поэта остается одним из самых ярких и все еще недостаточно изученных феноменов в европейской литературе. К нему обращались такие немецкие литературоведы, как Т. Карлауф, К. Кляйн, К. Клункер, П. Клуссман, Э. Морвитц, В. Раш, Ф. Риннер, Ф. Шонауэр и многие другие. Лирика Стефана Георге также являлась объектом исследования выдающегося немецкого философа Мартина Хайдеггера. Иначе обстоит дело в российском и белорусском литературоведении. Небольшие очерки о Стефане Георге есть в общих работах по немецкой литературе рубежа XIX – XX веков. Здесь в первую очередь следует отметить таких литературоведов, как С.С. Аверинцев, Н.С. Павлова, В.Г. Адмони. В работах Г.В. Синило, посвященных жанру гимна в немецкой поэзии, есть упоминание о Стефане Георге. Тем не менее на советском и постсоветском пространстве творчество немецкого поэта все еще выступает в качестве своего рода terra incognita, так как по-прежнему отсутствуют монографические исследования его поэзии и особенно самого символистского его сборника «Год души» («Das Jahr der Seele», 1898), в котором символ становится не только доминантным художественным средством, но и основным способом восприятия действительности.

Предметом нашего исследования являются поэтические тексты из сборника «Год души». В качестве объекта исследования выступает специфика создания и функционирования символа «Незнакомка» в сборнике «Год души». Цель данной работы – выявление своеобразия создания и функционирования символа «Незнакомка» в рамках символистской парадигмы сборника «Год души», что позволит выявить своеобразие символа в поэзии Георге и художественного мира поэта в целом.

Цель исследования предполагает решение следующих конкретных задач: 1) выявить специфику создания и функционирования, а также художественное своеобразие символа «Незнакомка» в контексте символистской парадигмы сборника; 2) определить своеобразие художественного мира сборника «Год души» сквозь призму использования символа «Незнакомка».

Основные методы, использованные в работе: историко-культурный, сравнительно-типологический и метод структурного и целостного анализа поэтического текста.

Основная часть. Генеральным символом, связывающим воедино смысловые пласты поэтического сборника «Год души», является Незнакомка. Конкретное содержание глубинно скрытого личностного подтекста этого символа уводит нас в лабиринты памяти поэта. Ханс Вислинг указывает, что «Георге

хотел посвятить поэтический сборник “Год души” Иде Кобленц: “И. К., подруге для воспоминаний о вечерах внутренней душевности”» [1, с. 153]. В итоге поэт «подарил» эти стихотворения своей сестре. Видимо, Георге пытался стереть имя возлюбленной из своей памяти и убежать из иллюзорного мира. Но, тем не менее, именно образ Иды преломился в поэтических текстах, и сестра, на наш взгляд, стала своеобразной маской, скрывающей истинную причину. Здесь мы видим двойственность, которая нашла свое воплощение в стихотворениях поэта: с одной стороны, он пытается уничтожить память о безответной любви, но с другой – постоянно возвращается к ней, переосмысливая ее в ином ключе. Думается, что слова биографа поэта Томаса Карлауфа иллюстрируют данную трансформацию: «Почти все стихотворения ретроспективны, написаны спустя несколько дней, часто недель. Только когда впечатление было переработано, оно могло найти новое воплощение» [2, с. 122].

В этом переходе мы видим важную черту для понимания поэзии символизма. Бесплотные символы отталкиваются от конкретного содержания, поглощают его и изменяют до неузнаваемости. Для этой цели Стефан Георге обращается к такой важной составляющей поэзии символизма, как суггестия. Поэт желает донести до читателя свою эмоцию в ореоле таинственности, а точнее – видит в ней указание на трансцендентное, поэтому и не называет вещи своими именами, а только намекает на их существование. Эта особенность лирики Стефана Георге свидетельствует о его глубинных связях со Стефаном Малларме, утверждавшим: «лишь подразумевая объект желания, поэт придает ему абсолютное значение» [цит. по: 3, с. 15]. Поэтому Незнакомка остается безымянной, хотя практически в каждом стихотворении мы отмечаем ее присутствие. Появляется «маска», за которой скрывается реальный образ, трансформирующийся в символ.

Уже во втором стихотворении сборника «Зов юных лет – ты вел меня уныло» постулируется связь центрального образа-символа со сферой трансцендентного: «ganz glichest du der Einen Fernen» [4, с. 14] («совсем подобна ты некоей далекой»). Символ уже в самом начале функционирует в стихотворении, но его присутствие завуалировано. Незнакомка становится соразмерной с неопределенной далью, важность которой подчеркивается тем, что «Eine Ferne» поэт пишет с заглавной буквы. Обращает на себя внимание сочетание определенного и неопределенного артиклей, первый из которых поэт пишет со строчной буквы, второй – с заглавной. Таким образом, неопределенный артикль ставится во главу угла, высвечивая расплывчатый и таинственный характер символа, который не может быть однозначно определен, так как он принципиально неисчерпаем в своей многозначности. А определенный артикль указывает на связь с действительностью, которая подчинена символической сфере. Отсутствие в конце строки действительного представляется нам неслучайным, так как поэт не желает названием разрушать символ. На наш взгляд, здесь раскрывается самая суть символизма: использование прилагательных формирует вектор, устремленный в таинственную сферу, т.е. мы видим только намек, а не законченный образ.

Для уяснения специфики процесса символизации следует обратить внимание на функционирование местоимений «sie» (она) и «du» (ты) в анализируемом нами стихотворении: первое используется в первых трех строках, второе – в 4-й и 5-й строках. Также частотность использования местоимений играет немаловажную роль в иллюстрировании смысловой нагрузки произведения. На наш взгляд, специфическое расположение местоимений может многое сказать о движении мысли поэта. Первые три строфы проникнуты настроениями декаданса. Строка «Ich muss vor euch die stirn verneinend neigen» [4, с. 14] («я должен пред вами чело склонить в отрицании») подчеркивает пафос отрицания и молчания, а сочетание аллитерации и ассонанса усиливает ощущение безысходности. Строка «meine liebe schläft im land der strahlen» [4, с. 14] («моя любовь спит в стране лучей») навеивает ощущение покоя и формирует атмосферу сна и умиротворенности в первых трех строках. Аллитерация «l» придает течению поэтической мысли бесконечность и чарующую плавность, тем самым как бы стремясь «усыпить» чувства читателя. Местоимение «sie» символизирует молчание, удаленность, дистанцию между поэтом и Незнакомкой. Использование местоимения третьего лица указывает на безысходное одиночество поэта.

В четвертой строфе происходит кардинальная перемена: упорядоченность моментально разрушается. Этот «эмоциональный взрыв» связан с приближением Незнакомки. Анжанбеманы в этой строфе создают ощущение «задыхающегося стиха», иллюстрируя сложность перехода в новое состояние. Первый анжанбеман – «laute rochen // mit der erwartung» [4, с. 14] («громкие биения сердца // с ожиданием») – передает смятение лирического героя, ощущающего приближение цели своих духовных исканий. Второй анжанбеман – «sachte // in diesen glanz erfüllten sterbewochen» [4, с. 14] («тихо // в этих неделях смерти, наполненных блеском») – выделяет двойственность поэтического мира Стефана Георге. Преобразование поэтической реальности фиксируется также в новом именовании Незнакомки: «sie» уступает место «du». Использование местоимения «du» отражает желание приблизиться к Незнакомке на максимально возможное расстояние. Данное приближение проявляется и в более частотном употреблении определенных Незнакомки: частотность местоимения 3-го лица («sie») – 4 раза в 12-ти строках, частотность местоимений 2-го лица («du», «deiner») – 7 раз в 8-ми строках.

В последней строфе исчезает граница между «я» и «ты», союз которых находит свое воплощение в использовании местоимения первого лица – «wir» («мы»). Появляется символическое пространство, в котором нет больше разделения на «я» и «ты». Мы считаем, что поэт в расположении слов в этой строфе опосредованно представил подтверждения этой слитности. Первая строка начинается со слова «du» («ты»), вторая – «ich» («я»), а четвертая – «dich» («тебя»). Местоимение «dich», на наш взгляд, скрывает местоимения из первой и второй строк, высвечивая объединение их в единое целое. Также рифма «umschlungen – sonnen-wanderungen» [4, с. 14] («обнимались – солнечные прогулки») связывает рифмующиеся слова в один образ, указывая на символическое место встреч и на связь с символом «солнце». Этот пример является очень важным для всего поэтического сборника «Год души», так как Стефан Георге стремился подобрать такие рифмы, которые выявляют глубинные смысловые связи.

Процесс возникновения движения, на наш взгляд, становится катализатором образования новых слов, т.е. именование действительности отражает переход к надежде, Незнакомке, символу. Новое фиксируется в слове, а то, что не названо, не имеет права на жизнь. «Ich werde sanfte worte für dich lernen» [4, с. 14] («Я для тебя освою нежные слова») – здесь постулируется необходимость словотворчества как условия приближения к символу. Лакуны в новой реальности, да и сама она, должны быть заполнены названиями, ведь вещь является собой только там, где для нее найдено слово. Правда, встает вопрос о том, насколько эту реальность можно назвать «объективной», если она устанавливается, как кажется на первый взгляд, по произвольному желанию. Но свобода поэта скована льдом, он скорее не именуется, а призывает, «заклинает» действительность. Мартин Хайдеггер писал о природе этого явления, находя яркий образец подобного подхода к творчеству в поэзии Ф. Гельдерлина, «поэта самой сущности поэзии»: «Поэт именует богов и именует вещи в том, что они суть. Это именование состоит не в том, чтобы снабдить именем то, что и до того известно, но тем, что поэт произносит существенное слово, и сущее в этом именовании впервые словополагается в то, что оно есть» [5, с. 81]. Как мы видим, Стефан Георге приходит к мысли, высказанной Фридрихом Гельдерлином: «Was bleibt aber, stiften die Dichter» [6, с. 198] («Но то, что пребывает, устанавливают поэты»).

Выше мы отмечали наличие связи между символами «солнце» и «Незнакомка». Символ «солнце» представляет собой особую, подлинную реальность, которую так хотелось видеть поэту. Солнце, во все времена являющееся символом жизни, открывает перед поэтом врата царства радости и поэзии. В следующих строках проявляется отчетливая связь символа «солнце» с символом «Незнакомка»: «Doch schickt ihr sie mir wieder die im brennen // Des sommers und im flattern der Erogen [4, с. 13] (Вы посылаете мне ее (Незнакомку), которая в пылании // Лета и в порхании Эротов)». Разрыв на границе строк «im brennen // Des sommers» подчеркивает прямое отношение символа «Незнакомка» к символическому пространству «лето», а наречие «wieder» («опять») указывает на возвращение в прошлое, но с новым духовным опытом. Лето – время созревания, длительного развития. Лето плавно перетекает в осень, которая ассоциируется не только с распадом и печалью, но и с духовным богатством. Поэтому лирический герой желает «высыпать урожай лета» перед Незнакомкой, так как он уверен: «sie diesmal freudig anerkennen» [4, с. 13] («ее на этот раз радостно узнаю»). Таким образом, налицо стремление проникнуть в лабиринты памяти и прийти к искомой гармонии путем преломления образов прошлого.

Символ «солнце» противопоставлен в сборнике «Год души» символу «ночь», который также соотносится с Незнакомкой. Фридрих Ницше писал: «Я – лес, полный мрака от темных деревьев, но кто не испугается моего мрака, найдет и кущи роз под сенью моих кипарисов» [7, с. 479]. Данная мысль органично вписывается в поэтическую реальность Стефана Георге: «Ich aber horche in die nahe nacht // Ob dort ein letzter vogelruf vermelde // Den schlaf aus dem sie froh und schön erwacht – // Der liebe sachten schlaf im blumenfelde» [4, с. 138] (Но я вслушиваюсь в близкую ночь – // Не знаменует ли последний птичий крик // Сон, из которого она веселой и красивой просыпается, – // Любви спокойный сон в цветочном поле). Ночь для поэта является временем, когда он, «vom glanz der nacht entzückt» [4, с. 18] («восхищенный блеском ночи»), прогуливается в своих мечтаниях с букетом в руках. Стоит отметить, что лирический герой благодаря ночной тишине и цветам возвращает себе давно утраченное: он держит букет «in kinderhänden» [4, с. 62] («в детских руках»). Лирический герой нарушает обычный ход времени, возвращается к истоку и улавливает тождественность времени. Хорхе Луис Борхес отмечает, что в данной ситуации «время – иллюзия, и чтобы ее развеять, достаточно вспомнить о неотличимости прозрачного вчера от прозрачного сегодня» [8, с. 311].

Символ «ночь» содержит в своем смысловом поле символ «пустота», который очень важен для символистской поэзии, так как здесь, по словам Я.С. Линковой, «происходит отдаление от материальной реальности предметов, их описание сводится исключительно к Идее, в них заключенной, и можно выделить один из важнейших законов символистской эстетики – закон отсутствия» [3, с. 13]. Символ «пустота» достигает своей максимальной сгущенности в следующем отрывке: «Nun heb ich wieder meine leeren augen // Und in die leere nacht die leeren hände» [4, с. 31] // (Вот снова поднимаю свой пустой взор // И в пустую ночь пустые руки). Как мы видим, Георге стремится, подобно Малларме, наслаиванием пустот «со-

хранить на память о посещенной местности одну из чудесных кувшинок, выплывающих на поверхность воды и не содержащих в своей белой чашечке ничего» [9, с. 478]. Внутренняя пустота, ощущаемая по-этом («*meine leeren augen*»), невозможность постижения Абсолюта («*die leeren hände*») наталкиваются на небытие, ничто («*die leere nacht*»). Но такая концентрация пустоты у Георге, как и у других символистов, из разрушительного понятия становится созидательным, так как отрицание в контексте поэзии символизма является не фиксацией отсутствия определенного объекта, а тотальным расширением смыслового поля.

Своеобразие символизма заключается в желании стереть грань между музыкой и поэзией, поэтому он по праву носит название «искусства музыки». Поль Валери видел главную цель поэзии символизма в «стремлении забрать у музыки ее добро» [10, с. 286]; Шарль Бодлер пытался понять, когда же «перекликаются звук, запах, форма, цвет, // глубокий, темный смысл обретшие в слиянье» [11, с. 35]; Поль Верлен провозгласил – «музыки прежде всего» [12, с. 135]. Символ «музыка» у Стефана Георге реализуется прежде всего при помощи частотного употребления слов, относящихся к данному символу: «*ein schwaches flöten*» («тихая игра на флейте»), «*des tempels saitenspiel*» («мелодия в храме»), «*rauschen viele saitenspiele*» («многие мелодии журчат»), «*mein lied in deinem munde*» («моя песнь в твоих устах»), «*der nebel tanz*» («танец в тумане»), «*liebesflöten*» («флейта любви»), «*gib ein lied mir wieder*» («отдай мне снова песню»). Многие «музыкальные» символы указывают на стремление лирического героя утратить своё «я», слившись воедино с природой, тайной, персонифицированной в образе Незнакомки. Мир можно назвать «воплощенной музыкой» (определение Шопенгауэра), и в этом мире образ Незнакомки, внутреннего «я» мира, пронизывающего весь сборник стихотворений, приближается, преодолевая огромные расстояния, ведь по Шопенгауэру, «музыка выражает вовсе не явление, а исключительно внутреннюю сущность в себе всех явлений, самую волю» [13, с. 294].

«*Ins frühjahr darf ich dich nicht mit mir nehmen*» [4, с. 32] («в весну с собой я не могу тебя взять»), – пишет поэт, обращаясь к Незнакомке, и мы видим, что она может ассоциироваться с мрачными настроениями, так как вносит разлад в духовный мир лирического героя. Но печальное воспоминание о конкретном событии преломляется и отталкивается от реального содержания, приобретая тем самым светлые оттенки. «*Licht aus wunden*» [4, с. 73] («свет из ран») – этот пример прекрасно иллюстрирует вышесказанное. Незнакомка постоянно сопровождает лирического героя, который понимает, кому он обязан своим возрождением и своим закатом: «*durch deine hoheit // bestätigst du uns unser recht auf hoheit*» [4, с. 76] («своей высотой // устанавливаешь ты наше право на высоту»). «Вечная Женственность тянет нас к ней» [14, с. 432], – эти слова И.В. Гёте в переводе Б. Пастернака, на наш взгляд, также могут быть восприняты как иллюстрация и ключ к строкам Георге.

Незнакомка, созданная поэтическим воображением, становится главным действующим лицом, преобразующим индивидуальную высоту в коллективную: «*lange spiegelung*» [4, с. 67] («долгое отражение»), «*ich bin in dir*» [4, с. 63] («я в тебе»), «*mein lied in deinem munde*» [4, с. 64] («моя песня в твоём голосе»), «*du fährst mich*» [4, с. 61] («ты ведешь меня»). Процесс символизации заканчивается там, где мы можем обнаружить тотальное соединение – «*die Vereinten*» [4, с. 66] («Объединенные»). Незнакомка превращается в символ, который является и целью поэтических устремлений, и средством для достижения этой цели, а все остальные символы (в первую очередь, символы «солнце», «ночь» и «музыка») образуют структуру, в которой они определяются во взаимодействии и контекстуальной связи с центральным символом «Незнакомка». Незнакомка, пребывая на границе движения и покоя, света и тьмы, заключает в себе смысл бытия и выступает в роли посредника между сакральным и профанным, божественным и земным. Она изоморфна таким понятиям, как «Неизвестное» (у А. Рембо) и «Вечная Идея» (у С. Малларме). Незнакомка С. Георге – «родная сестра» Прекрасной Дамы А. Блока. А она, в свою очередь, восходит к Небесной Царице (Вечной Подруге) лирики В. Соловьева, а его образ – к Царице-Шехине в мистике Каббалы и Вечной Женственности Гёте. Шехина – в переводе с иврита «Пребывание», «Присутствие». Имеется в виду Пребывание Бога в мире, Его «женская ипостась». У всех образов есть одно общее: они выражают Душу мира и Мировую Поэзию и намекают на трансцендентное.

Заключение. Поэтический сборник «Год души» является своеобразным «экстрактом символизма», «абсорбированным» из творческого мышления немецкого символиста и несмотря на сложность, многообразие и противоречивость представляет собой целостную художественную ткань, сотканную из символов. Центральным символом сборника является символ «Незнакомка», который отталкивается от конкретного содержания, поглощает его и изменяет до неузнаваемости. Для проявления данного символа поэт прибегает к такому типично символистскому приему, как суггестия: посредством «поэтики молчания» лирический образ преодолевает свои границы и становится предельно многозначным. Также формирование смыслового пространства символа происходит при помощи обращения к скрытым возможностям построения поэтической речи: неологизмам, анжанбеманам, ассонансам, аллитерациям и другим средствам, тотально преобразующим «обыденное слово и обыденную речь» в суггестивный мост к символам. Незнакомка для лирического героя выступает в роли вечного порыва к Мировой Душе, намекает на сферу трансцендентного и является залогом духовного роста и очищения.

Незнакомка после продвижения «по дороге символизации» превращается в центр символистской парадигмы сборника «Год души». Все остальные символы (основные в анализируемом нами сборнике – «ночь», «пустота», «солнце», «музыка») образуют структуру, в которой они определяются во взаимодействии и контекстуальной связи с центральным символом «Незнакомка», формирующим основополагающие особенности поэтической реальности сборника: амбивалентный характер поэтической реальности, находящейся на границе динамики и статики, синтеза и распада, надежды и отчаяния; уход от конкретики изображения и приближение к символу сопровождается рождением движения из максимальной сосредоточенности и покоя; переход к движению выражает тенденцию именованности действительности; «поэтика отсутствия» посредством суггестивного воздействия чрезвычайно расширяет смысловое поле символов.

ЛИТЕРАТУРА

1. 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen: in 10 Bd. / Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. – Frankfurt: Insel Verlag, 1994. – 5 Bd.: Von Arno Holz bis Rainer Maria Rilke. – 503 S.
2. Karlauf, T. Stefan George: die Entdeckung der Charisma / T. Karlauf. – München: Blessing, 2007. – 816 S.
3. Линкова, Я.С. Символ в поэзии Стефана Малларме: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Я.С. Линкова. – М., 2006. – 26 с.
4. George, S. Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. – Berlin: Georg Bondi, 1928. – Bd. 4: Das Jahr der Seele. – 136 S.
5. Хайдеггер, М. Разъяснения к поэзии Гёльдерлина / М. Хайдеггер. – СПб.: Академический проект, 2003. – 319 с.
6. Hölderlin, F. Sämtliche Werke: in 6 Bd. / F. Hölderlin; hrsg. von F. Beissner. – Stuttgart: Cotta, 1953. – Bd. 2. – 498 S.
7. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. – 1024 с.
8. Борхес, Х.Л. Собр. соч.: в 4 т. / Х.Л. Борхес. – М.: Амфора, 2006. – Т. 1: Произведения 1921 – 1941 годов. – 591 с.
9. Малларме, С. Сочинения в стихах и прозе / С. Малларме. – М.: Радуга, 1995. – 568 с.
10. Валери, П. Об искусстве / П. Валери. – М.: Искусство, 1993. – 507 с.
11. Бодлер, Ш. Цветы Зла / Ш. Бодлер. – М.: Эксмо, 2007. – 304 с.
12. Верлен, П. Стихотворения, проза / П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме. – М.: Рипол Классик, 1998. – 735 с.
13. Шопенгауэр, А. Афоризмы житейской мудрости / А. Шопенгауэр. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. – 736 с.
14. Гёте, И.В. Фауст / И.В. Гёте. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 461 с.

Поступила 09.06.2011

**PECULIARITIES OF THE CREATION AND FUNCTIONING OF THE SYMBOL “STRANGER”
IN THE POETIC COLLECTION OF STEPHAN GEORGE “THE YEAR OF THE SOLE”**

J. KURILOV

Stephan George (1868 – 1933) is one of the most prominent representatives of the German symbolism, impressionism, neoromanticism, aestheticism; his impact on cultural life of Germany is considered to be incredible. The poetic collection “The Year of the Sole” (“Das Jahr der Seele”, 1898) is believed to be the best of the early lyric poetry of the German poet. This article shows the peculiarities of the creation and functioning of the focus symbol “Stranger” in the symbolist paradigm of the mentioned above poetic collection. All of the constituents of the given structure are in contextual relationship with the symbol “Stranger” which expresses the Sole of The World and the World Poetry and hints at transcendental. The lyric image is transformed into a symbol by means of suggestion, neologisms, anzhambemans and sound instrumentation of the verse. The symbol of “Stranger” quite to a big extent defines the artistic originality of the collection in question to be characteristic of the following features: ambivalent character of the poetic reality which borders among dynamics and statics, synthesis and disintegration, hope and despair; the poet’s move of the thought leads to the naming of reality; extension of the sense field of symbols by means of suggestive influence.

УДК 821.112.2(436).09(092)

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА Ф. КАФКИ В РАННЕЙ ПРОЗЕ П. ХАНДКЕ

А.И. ПОЛУКОШКО

(Белорусский государственный университет)

Исследуется проблема рецепции творчества Ф. Кафки в произведениях П. Хандке. Рассмотрены этапы обращения современного австрийского автора к личности и художественному наследию великого классика. Особое внимание уделяется ранней прозе П. Хандке, так как именно здесь влияние Ф. Кафки сказалось наиболее ощутимо. Подробно анализируются такие тексты П. Хандке, как «Процесс (для Франца К.)» и «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым»; приводятся примеры из этих произведений, свидетельствующие о тесном диалоге писателя со своим наставником. В итоге отмечается, что идеи, мотивы и образы Ф. Кафки не просто заимствуются П. Хандке, а подвергаются переосмыслению, насыщаются новыми глубинными значениями.

Введение. Сегодня трудно переоценить влияние, которое Ф. Кафка – один из самых значительных авторов начала XX века – оказал на развитие мировой литературы и искусства в целом. Его творчество, во многом предвосхитившее важнейшие духовные тенденции эпохи, вышло далеко за пределы национального культурного пространства и стало «универсальным бюро справок по всем вопросам человеческой ситуации» [1, с. 120]. На протяжении многих лет к Ф. Кафке как к творческому ориентиру обращаются писатели разных стран и поколений, а его книги пользуются неизменной популярностью и у специалистов, и у широкой читательской аудитории. Однако каким бы ни был успех Ф. Кафки во всём мире, наиболее востребованным и актуальным его художественный опыт остаётся всё же в Австрии, на родине классика. Проза Ф. Кафки является важной и неотъемлемой частью австрийской национальной литературы, а сам он оказывает существенное воздействие почти на всех крупных авторов этой страны. Влияние прозы Ф. Кафки сказалось, к примеру, на творческих замыслах таких мастеров слова, как И. Айхингер, Т. Бернхард, М. Грубер, Э. Елинек, П. Розай, К. Рансмайр. Этот ряд можно продолжить, выделив как особый случай наследие современного австрийского писателя Петера Хандке. Неоднократно Хандке признавался в том, что Ф. Кафка занимает особое место в иерархии его литературных ценностей. В 1979 году в речи по случаю присуждения ему премии имени Ф. Кафки П. Хандке сказал: «Франц Кафка в моей писательской жизни постоянно был для меня авторитетом...» [2, с. 156]. В статье «Я – обитатель башни из слоновой кости» («Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms», 1972) именно Ф. Кафку он назвал в числе тех, кто изменил его представление о мире (наряду с Г. фон Клейстом, Г. Флобером, Ф. Достоевским, У. Фолкнером и А. Роб-Грийе). Обращение к личности и художественному наследию Ф. Кафки прослеживается на протяжении всего творчества П. Хандке. Однако в хандковской рецепции Ф. Кафки можно выделить несколько этапов, отличающихся по своей интенсивности и характеру восприятия.

Основная часть. Первое знакомство П. Хандке с произведениями Ф. Кафки состоялось ещё в юности, когда он только готовился стать литератором. Во время учёбы в гимназиях Танценберга и Клагенфурта (1954 – 1961), а позже в университете города Граца (1961 – 1965) будущий писатель увлечённо читал книги великого классика. Кроме того, он тщательно изучал и его биографию. Помимо прозы Ф. Кафки, пристальное внимание П. Хандке уделял его дневникам, письмам, воспоминаниям друзей о нём. Очевидно, молодого автора уже на начальном этапе привлекла фигура не только Кафки-художника, но и Кафки-человека. Впоследствии об этом периоде своей жизни П. Хандке скажет: «Так было на протяжении длительного времени, когда моим миром был мир Кафки и моим героем был доктор Франц Кафка» [3, с. 155]. Конец 1960 – начало 1970-х годов – этап наиболее активного творческого интереса П. Хандке к Ф. Кафке и освоения им достижений классика. В это время писатель пытается уже переосмыслить его идеи, образы и мотивы в собственных художественных произведениях, по большей части прозаических. Ситуация в корне меняется в конце 1970-х годов. С одной стороны, П. Хандке продолжает восхищаться и признавать значимость Ф. Кафки в собственном писательском становлении, с другой – начинает испытывать «страх влияния» [4] и всячески дистанцируется от знаменитого предшественника. В какой-то момент он даже признаётся: «Я ненавижу Франца Кафку, Вечно сына» [5, с. 94]. С течением времени противостояние П. Хандке классике мировой литературы прекращается. Он осознаёт безосновательность своих опасений и понимает, что влияние Ф. Кафки не может уничтожить его авторскую оригинальность. В своём интервью А. Мюллеру в 1988 году писатель говорит: «...Это был только внезапный порыв. К Кафке снова и снова возвращаются как к образцу письма и ремесла...» [6, с. 64]. Сегодня П. Хандке уже не отрицает того, что между ним и его предшественником есть «какое-то непроизвольное, непреднамеренное родство» [7, с. 2]. В своих последних произведениях он, как и прежде, стремится открыть новые стороны творческого наследия Ф. Кафки, актуализируя его идеи на ином художественном и социальном материале.

Итак, как отмечалось выше, особенно напряжённый и плодотворный диалог с кафковской традицией П. Хандке ведёт в начале своей литературной деятельности. Именно в этот период он создаёт ряд прозаических произведений, в том или ином виде демонстрирующих его обращение к наследию великого классика. В частности, в 1967 году появляется рассказ П. Хандке «Процесс (для Франца К.)» («Der Prozeß für Franz K.»), который не просто обнаруживает тесную связь с известным романом Ф. Кафки «Процесс» («Der Prozeß»), а является, по сути, его кратким изложением. Однако, несмотря на то, что П. Хандке сохраняет сюжетную линию текста-источника и повторяет особенности авторского стиля Ф. Кафки, его пересказ представляет собой аутентичное произведение. Дело в том, что писатель использует несколько необычную повествовательную технику – формы журналистской статьи и полицейского доклада. Таким образом П. Хандке демонстрирует весь формализм канцелярского и газетного языков и на совершенно ином уровне, нежели Ф. Кафка, исследует мир бюрократии. Как отмечает немецкий литературовед Р. Урбах, «пересказ Хандке – это не критика романа, не пародия его стиля: он [Хандке. – А. П.] берёт роман Кафки как повод для новой истории, истории, которая больше не будет рассказана, а будет сообщена» [8, с. 187].

Важно отметить, что П. Хандке вносит некоторые изменения не только в способ подачи материала, но и в его содержание. Так, к примеру, свой текст он начинает с вопроса: «Wer hat Josef K. verleumdet?» [9, с. 105] («Кто оклеветал Йозефа К.?»). И хотя П. Хандке не даёт точного ответа, судя по всему, он намекает на Ф. Кафку. Воспринимая творчество классика и его самого как единое целое, П. Хандке делает Ф. Кафку ещё одним героем своего произведения. Иную трактовку у современного автора приобретает и концовка романа. В пересказе, как и в оригинале, Йозеф К. отказывается себя убивать. Однако если у Ф. Кафки этот отказ является ошибкой и проявлением слабости, то П. Хандке видит в нём своеобразный стоицизм героя. Он пишет: «Höflich reichten die beiden einander das Messer über K. hinweg und wiederholten wieder und wieder diese Gebärde, in der Hoffnung, K. werde zugreifen und ihnen die Arbeit abnehmen. K. dachte jedoch nicht daran. Es erschien ihm wie eine Rechtfertigung, dass er sie gewähren ließ» [9, с. 122] («Оба вежливо протягивали друг другу нож над головой К. и снова повторяли это движение в надежде на то, что К. воспользуется и возьмёт их работу на себя. Однако К. не думал об этом. Его оправдывало то, что он предоставил им свободу действий»). Итак, можно заключить, что в своей версии известного произведения П. Хандке не только наследует художественный опыт учителя, но и противопоставляет себя, как он однажды выразился, «лишённому надежды Кафке» [2, с. 157].

Кафковский дискурс имеет большой объём, а также важную семантическую нагрузку, и в романе П. Хандке «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» («Die Angst des Tormanns beim Elfmeter», 1970). Соотнесённость с Ф. Кафкой проявляется уже в первых строчках произведения. В очень спокойной и даже подчёркнуто суховатой манере повествователь сообщает о событии, которое происходит с героем внезапно, без видимой мотивации и кардинально меняет его жизнь: «Dem Monteur Josef Bloch, der früher ein bekannter Tormann gewesen war, wurde, als er sich am Vormittag zur Arbeit meldete, mitgeteilt, daß er entlassen sei. Jedenfalls legte Bloch die Tatsache, daß bei seinem Erscheinen in der Tür der Bauhütte, wo sich die Arbeiter gerade aufhielten, nur der Polier von der Jause aufschaute, als eine solche Mitteilung aus und verließ das Baugelände» [10, с. 7] («Монтёру Йозефу Блоху, в прошлом известному вратарю, когда он в обед явился на работу, объявили, что он уволен. Во всяком случае, Блох именно так истолковал тот факт, что при его появлении в дверях строительного барака, где как раз сидели рабочие, только десятник и посмотрел в его сторону, оторвавшись от еды» [11, с. 7]). С этого же – с изображения необычных обстоятельств, нарушающих привычный ход событий, – начинает почти все свои сочинения и Ф. Кафка. Например, его роман «Процесс» открывается фразой: «Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet» [12, с. 9] («Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест» [13, с. 363]). Оба писателя, как видим, уже в самом начале моделируют пограничную ситуацию, однако сама она их мало интересует. Всё внимание авторов сосредоточено, скорее, не на невероятном событии, а на его последствиях. Неожиданное происшествие, используемое в качестве завязки, только подчёркивает основной конфликт произведения, суть которого заключается в столкновении личности и общества, в разрыве социального и индивидуального.

Общая тональность начала – это не единственное, что объединяет «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» с кафковской традицией. Параллели можно выявить также в системе персонажей обоих авторов, и прежде всего – на уровне имён героев. Так, главному действующему лицу своего произведения П. Хандке присваивает имя Йозеф Блох (Josef Bloch). Оно отсылает читателя к роману Ф. Кафки «Процесс», а точнее к таким его персонажам, как прокурор банка Йозеф К. (Josef K.) и коммерсант Руди Блок (Rudi Block).

Антропоним у П. Хандке осуществляет не только отсылку к конкретному художественному произведению, но и является характерологическим знаком литературного героя. С помощью прецедентного имени писатель «подключает» к своему тексту смысловое пространство текста-источника и актуализирует в сознании читателя определённый комплекс признаков, касающийся как социального, так и психоэмоционального состояния уже известных ему персонажей. Тот факт, что читатель автоматически проецирует эти признаки на центральную фигуру «Страха вратаря перед одиннадцатиметровым», позволяет

П. Хандке создавать художественный образ героя без какого-либо эксплицитного указания на его качества. К примеру, благодаря устойчивым ассоциациям с кафковскими персонажами одного упоминания о профессиональной деятельности Йозефа Блоха оказывается достаточным, чтобы понять: он не просто монтер и в прошлом известный вратарь, он – разобщённая с миром личность, аутсайдер. Как и его литературные прототипы, изоляция которых была связана с внезапно начавшимся процессом, Йозеф Блох в ситуацию духовной изоляции попадает, потеряв любимое дело – игру в футбол. Увольнение со стройки, а затем и содеянное им убийство только усиливают в нём чувство разобщённости с человечеством, «сначала облаксившем парию, а затем равнодушно выбросившем за ненадобностью» [14, с. 415].

Помимо аутсайдерства, имя акцентирует в образе Йозефа Блоха и другие смысловые компоненты: отчаяние, растерянность, смятение, но в первую очередь страх. И в «Страхе вратаря перед одиннадцатиметровым», и в «Процессе» это доминирующая эмоция, и вызвана она не ситуацией преследования, как может показаться на первый взгляд. И у Ф. Кафки, и у П. Хандке страх имеет более глубокие основания. Он возникает в моменты, когда ещё нет или вовсе не может быть реальной опасности для человека, а его источником является смутная угроза, не имеющая чётко осознаваемого объекта и очень часто попросту воображаемая. Если воспользоваться терминологией датского философа С. Кьеркегора, можно сказать, что в обоих произведениях герои испытывают скорее неопределённый страх-тревогу (Angst), чем основанный на чём-то конкретном страх-боязнь (Furcht). Только у Йозефа К. и Руди Блоха это страх перед смертью, перед собственным бессилием, а у Йозефа Блоха – страх оказаться не у дел, «вне игры».

В романе П. Хандке, как и в «Процессе», страх усиливается чувством вины. Правда, оно несколько отличается от того, что испытывают герои Ф. Кафки. Дело в том, что в произведении Ф. Кафки мы имеем дело с экзистенциальной виной или так называемым «первородным грехом», в то время как в «Страхе вратаря перед одиннадцатиметровым» речь идёт об индивидуальной вине, вине отдельного человека за конкретное содеянное им преступление. Несмотря на это существенное различие, в обоих случаях чувство вины парализует волю человека, его сознание, приводит к крайне неоднозначным поведенческим реакциям. Действия персонажей становятся непоследовательными и перестают поддаваться рациональному объяснению. Так, Йозеф К. и Руди Блок, вместо того, чтобы выяснить истинную причину ареста или доказать свою невиновность, стараются улучшить исход будущего процесса, облегчить себе приговор; а Йозеф Блох, с одной стороны, стремится скрыть от всех свою причастность к убийству, с другой – пытается в некотором роде себя разоблачить.

Из сказанного ясно, что аллюзивное имя у П. Хандке имплицитно репрезентирует эмоциональное состояние личности, но, кроме скрытых психологических свойств, парадигматика «чужого имени» в «Страхе вратаря перед одиннадцатиметровым» автоматически высвечивает и мотивы поведения главного героя. К примеру, вряд ли можно было, не обращаясь к имеющемуся у каждого читателя литературному «предзнанию», найти объективную причину совершенного хандковским персонажем убийства. На первый взгляд кажется, что Йозеф Блох действует без всякого на то основания: «...es störte ihn, dass sie das, was er sprach, so ungeniert, wie es ihm vorkam, verwendeten» [10, с. 21] («...его коробило, что она так бесцеремонно, как ему казалось, пользуется его словами» [11, с. 22]). Однако во многом благодаря кафковскому контексту, становится очевидно, что преступление было не просто случайностью, а явилось результатом крайнего одиночества и отчаяния героя, его внутренней нестабильности и отчуждённости. К импульсивным и совершенно необдуманным шагам Йозефа Блоха привело то, что поступки женщины он расценил как вторжение в его собственный мир, как покушение на его язык и, следовательно, на его индивидуальность.

Надо признать, что своим неумением приспособляться к окружающей действительности, своей разобщённостью с миром и роковой отгороженностью от него Йозеф Блох напоминает не только вышеназванных персонажей «Процесса», но и других героев Ф. Кафки – Грегора Замзу из «Превращения», К. из «Замка». Все они предстают перед нами замкнутыми в самих себе, обособленными от общества, но что примечательно, не враждебными ему. Каждый из них стремится уединиться, уйти в себя, но в то же время хочет преодолеть свою изолированность, приобщиться к другим. Так, землемер К. всячески старается стать добропорядочным гражданином деревни, а Грегор Замза не оставляет попыток вернуть расположение своей семьи. То же самое происходит и с хандковским персонажем. Йозеф Блох ищет, наперекор желаемому одиночеству, социальных контактов: он здоровается с полицейским на улице; находит повод заговорить с кинокассишей; договаривается о встрече со знакомой, но не дожидается её и уходит с другой; без видимой причины звонит бывшей жене и т.д. Можно сказать, что герой П. Хандке, как и его «литературные» предшественники, не испытывает безразличия и отвращения к людям, он просто не в состоянии вернуть утраченные им связи.

На аллюзивную соотнесённость образа Йозефа Блоха с героями Ф. Кафки указывает, таким образом, целый ряд фактов. При этом сходство с прозой великого классика не ограничивается в «Страхе вратаря перед одиннадцатиметровым» лишь общностью заглавных персонажей. В романе можно обнаружить и другие элементы, свидетельствующие о творческом диалоге писателя со своим наставником. Есть в тексте, к примеру, эпизод, косвенно отсылающий читателя к исходной ситуации «Превращения». Как известно, своё произведение Ф. Кафка начинает с описания ощущений человека, однажды проснувшегося насекомым: «Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, <...>

seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen» [15, с. 57] («Пронувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое. Лёжа на панцирно-твёрдой спине, он видел, <...>, свой коричневый, выпуклый, разделённый дугообразными чешуйками живот, на верхушке которого еле держалось готовое вот-вот окончательно сползти одеяло. Его многочисленные, убого тонкие по сравнению с остальным телом ножки беспомощно копошились у него перед глазами» [16, с. 89]). В «Страхе вратаря перед одиннадцатиметровым» имеет место нечто похожее: «Er mußte kaum eingeschlafen sein, als er wieder aufwachte. Es kam ihm im ersten Moment vor, als sei er aus sich selber herausgefallen. Er bemerkte, wie er in einem Bett lag. Nicht transportfähig! dachte Bloch. Ein Auswuchs! Er nahm sich selber wahr, als sei er plötzlich ausgeartet. Er traf nicht mehr zu; war, mochte er auch noch so still liegen, ein einziges Getue und Gewürge...» [10, с. 74] («Он, видимо, уснул и сразу опять очнулся. В первое мгновение ему показалось, будто он сам из себя выпал. Он заметил, что лежит в постели. “Нетранспортабелен! – подумал Блох. – Урод!” Ему представилось, что он вдруг стал каким-то выродком. Он был не сообразен ни с чем; как бы неподвижно он ни лежал, весь он был одно сплошное ломание и судорога...» [11, с. 78]). По сути дела, в хандковском произведении, как и в новелле Ф. Кафки, используется мотив превращения. Кроме того, в обоих случаях он приобретает метафорический смысл и означает тотальное одиночество и отчаяние. Однако если в «Превращении» трагический конфликт между личностью и обществом действительно маркирован необратимой сменой телесного облика, то в «Страхе вратаря перед одиннадцатиметровым» он спроецирован внутрь самой личности. В отличие от своего предшественника, П. Хандке отказывается от конструирования фантастической ситуации и делает произошедшую с Йозефом Блохом удивительную трансформацию только результатом его искажённого сознания. Таким образом, современный писатель концентрирует своё внимание на внутреннем пространстве главного героя, а мотив превращения использует как ёмкую психологическую деталь, позволяющую осуществлять тонкую нюансировку состояния персонажа.

Наряду с мотивом превращения, в «Страхе вратаря перед одиннадцатиметровым» резонирует ещё один кафковский мотив – мотив дороги к замку [10, с. 68]. Правда, и это следует подчеркнуть особо, замок у П. Хандке уже не гигантская бюрократическая структура, а обычная туристическая достопримечательность, попасть в которую можно беспрепятственно. На наш взгляд, писатель сознательно лишает хорошо известный образ его ключевых признаков. Судя по всему, таким способом он стремится восстановить в сознании читателя другие, периферийные смыслы изображаемого объекта, и в первую очередь оппозицию «замок-деревня». В результате за счёт возникающих ассоциаций читатель подсознательно начинает сравнивать художественный мир П. Хандке с миром кафковского романа и обнаруживать в них много общего. Оказывается, приграничный городок, в котором останавливается Йозеф Блох, в некотором роде напоминает деревню из «Замка». Причём оба места схожи не внешне; сходство обнаруживают жители, которые их населяют. И в одном, и в другом случаях образы окружающих людей редуцированы до какой-то определённой роли: в «Замке» – до роли чиновника, трактирщика или служанки; в «Страхе вратаря перед одиннадцатиметровым» – до роли жандарма, налогового инспектора или таможенника. Думается, изображая абсолютно безликое общество, в котором всё урегулировано и каждому индивиду отводится закреплённое за ним в системе общественных отношений место, оба автора пытаются осветить актуальную для XX века проблему – низведение человеческой личности до уровня безотказно действующего механизма. Однако если у Ф. Кафки речь идёт о «вселенской несвободе человечества» [17, с. 218], то П. Хандке акцентирует своё внимание, скорее, на социальной зависимости личности. Его волнует не просто вопрос деперсонализации человеческих отношений, а унификация и стандартизация индивидуума в чрезмерно информатизированном и технократизированном мире. Чтобы придать изображаемой реальности некоторую условность и метафоричность, современный писатель и обращается к аллюзиям на кафковское произведение. Отчасти именно благодаря им читатель воспринимает всё происходящее не как единичное, локальное явление, а как всеобщее и типичное.

Интерес П. Хандке к художественному опыту Ф. Кафки прослеживается, помимо всего прочего, и на уровне повествовательной техники. Автор «Страха вратаря перед одиннадцатиметровым» берёт на вооружение один из основополагающих принципов своего учителя – нарочито бесстрастную, нейтральную манеру рассказа. Предельной объективности оба писателя добиваются, минимизировав собственное присутствие в тексте, а точнее, заняв позицию стороннего наблюдателя. Все события Ф. Кафка и П. Хандке воспроизводят сквозь призму восприятия своих героев, «протоколируя» их поступки, мысли и ощущения. «Автор как бы понимает в происходящем не более, чем его герой, видит действительность только его глазами; то, что случится уже на следующей странице, скрыто от него столь же плотной завесой, что и от самих действующих лиц» [18, с. 68], – говорит Д.В. Затонский, характеризуя творческий метод Ф. Кафки. То же можно сказать и применительно к П. Хандке. Выполняя функцию «комментатора», он воспроизводит только внешнюю сторону событий, оставляя читателю право делать свои выводы и побуждая его к непрерывному размышлению.

Заключение. В творческой биографии П. Хандке Ф. Кафка занимает особое место. Его влияние всегда было и до сих пор остаётся определяющим в художественной эстетике австрийского автора, хотя наиболее ярко и ощутимо оно сказалось всё же на раннем этапе его литературной деятельности. Создавая свои произведения, П. Хандке во многом опирается на опыт Ф. Кафки. Однако он не просто заимствует темы, мотивы и образы своего учителя, а подвергает их переосмыслению, насыщает новыми глубинными значениями. Делая кафковский материал органичной частью своей художественной системы, П. Хандке предлагает совершенно новое видение проблем, поставленных его предшественником, а также вводит его наследие в современный литературный и бытийный контекст. Всё это свидетельствует о том, что П. Хандке – не только талантливый ученик Ф. Кафки, но и самобытный, оригинальный наследник его традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно, Т.В. Заметки о Кафке / Т.В. Адорно // Звезда. – 1996. – № 12. – С. 120 – 139.
2. Handke, P. Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises / P. Handke // Das Ende des Flanierens / P. Handke. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980. – S. 156 – 159.
3. Handke, P. Zu Franz Kafka / P. Handke // Das Ende des Flanierens / P. Handke. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980. – S. 153 – 155.
4. Блум, Х. Страх влияния. Карта перечитывания: пер. с англ. / Х. Блум; пер., сост., примеч., послесл. С.А. Никитина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. – 352 с.
5. Handke, P. Phantasien der Wiederholung / P. Handke. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996. – 112 S.
6. Müller, A. Andre Müller im Gespräch mit Peter Handke / A. Müller. – Weitra: Bibliothek der Provinz, 1993. – 126 S.
7. Greiner, U. Eine herbstliche Reise zu Peter Handke nach Paris. «Erzählen», so sagt er, «ist eine Offenbarung». Ein Gespräch mit dem berühmten Schriftsteller über seine neuen Bücher «Ein Jahr aus der Nacht gesprochen» und «Immer noch Sturm», über die enttäuschende amerikanische Gegenwartsliteratur und über sein umstrittenes Engagement in Bosnien / U. Greiner // Die Zeit [Die elektronische Ressource]. – 2010. – № 48. – Das Regime des Zugangs: <http://www.zeit.de/2010/48/Interview-peter-handke>. – Das Datum des Zugangs: 19.04.2011.
8. Urbach, R. Die Rezeption Franz Kafkas durch die jüngste österreichische Literatur / R. Urbach // Franz Kafka. Eine Aufsatzsammlung nach einem Symposium in Philadelphia / hrsg. von M.L. Caputo-Mayr. – Darmstadt: Agora Verlag, 1978. – S. 183 – 193.
9. Handke, P. Der Prozeß (für Franz K.) / P. Handke // Begrüssung des Aufsichtsrats. Prosatexte / P. Handke. – Salzburg: Residenz Verlag, 1967. – S. 105 – 122.
10. Handke, P. Die Angst des Tormanns beim Elfmeter / P. Handke. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006. – 119 S.
11. Хандке, П. Страх вратаря перед одиннадцатиметровым [пер. с нем. В. Курелла] / П. Хандке // Страх вратаря перед одиннадцатиметровым: Повести / П. Хандке. – СПб.: Амфора, 2000. – С. 5 – 126.
12. Kafka, F. Der Prozeß / F. Kafka. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. – 210 S.
13. Кафка, Ф. Процесс / Ф. Кафка; пер. с нем. Р. Райт-Ковалёвой // Рассеянно глядя в окно: Романы, рассказы / Ф. Кафка. – М.: Эксмо, 2007. – С. 361 – 536.
14. Затонский, Д.В. Петер Хандке / Д.В. Затонский // Австрийская литература в XX столетии / Д.В. Затонский. – М.: Худож. лит., 1985. – С. 402 – 438.
15. Kafka, F. Die Verwandlung / F. Kafka // Erzählungen. Herausgegeben von M. Brod / F. Kafka. – Darmstadt: S. Fischer Verlag, 1986. – S. 57 – 107.
16. Кафка, Ф. Превращение / Ф. Кафка; пер. с нем. С. Апта // Рассеянно глядя в окно: Романы, рассказы / Ф. Кафка. – М.: Эксмо, 2007. – С. 89 – 131.
17. Шабловская, И.В. Франц Кафка / И.В. Шабловская // История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск: Изд. центр «Экономпресс», 1998. – С. 218 – 224.
18. Затонский, Д.В. Франц Кафка и проблемы модернизма / Д.В. Затонский. – М.: Высш. шк., 1965. – 116 с.

Поступила 20.09.2011

THE RECEPTION OF F. KAFKA'S CREATION IN THE EARLY PROSE OF P. HANDKE

A. PALUKOSHKA

The article is devoted to the problem of reception of F. Kafka's creation in the works of P. Handke. In it the stages of treatment of the contemporary Austrian author to the personality and artistic heritage of the great classic are examined. Particular attention is given to the early prose of P. Handke, because the influence of F. Kafka was reflected just here the most perceptibly. Such texts of P. Handke as "The Process (for Franz K.)" and "The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick" are analyzed in detail; the examples from these works are given, that evidence of a close dialogue of the writer with his mentor. Ultimately, it is noted, that the ideas, motives and images of F. Kafka are not simply borrowed by P. Handke, but also are rethought, are filled with new senses.

УДК 821.112.2

**ОСМЫСЛЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРАВДЫ В РОМАНЕ КРИСТОФА ХАЙНА
«СМЕРТЬ ХОРНА»****канд. филол. наук Т.М. ГОРДЕЁНОК
(Полоцкий государственный университет)**

Исследуется идейно-художественное своеобразие творчества Кристофа Хайна. Доказывается, что отношение к истории – важнейший пункт эстетической программы писателя. В романе «Смерть Хорна» мотив памяти определяет развитие сюжета, выступает средством отражения проблемы исторической правды и способом углубленного изображения внутренних переживаний героев. Хайн подвергает острой критике сущность тоталитарных государств, механизмы манипулирования и подавления личной свободы. Прослеживается восприятие опыта литературы эпохи романтизма, что позволяет писателю создать «вертикальный контекст» и обнаружить глубокие связи между прошлым и настоящим. В реалистическое повествование К. Хайн вводит образы-символы, которые открывают перед ним возможности для широких философских обобщений.

Введение. Статья продолжает предыдущие публикации автора, посвященные творчеству Кристофа Хайна (*Christoph Hein*, род. 1944, Хайцендорф, Силезия) [1; 2]. Осмысление идейно-художественного своеобразия творчества писателя представляет непростую задачу для литературоведов¹. Он принадлежит к ряду тех авторов, произведения которых не всегда удается соотносить с тем или иным жанром («Чужой друг»), причислить к тому или иному литературному направлению. Австрийский литературовед К. Ренольднер, характеризуя художественную манеру Хайна, отмечает: «В своей блистательной асинхронности восприятия традиции, в своих противоречивых взглядах на функции, возможности и значение искусства в жизни общества сдержанное, ориентированное на точность и образность творчество К. Хайна выглядит, пожалуй, даже “патриархальным”: ведь его литература ничего из себя не корчит, не расписывает никакое модное направление, не иллюстрирует ярко окружающую среду. Она не захватывает, как написанные в жанре фэнтези книги, и не производит впечатление благодаря уловкам постмодернистского толка. Она не примазывается слепо к духу времени» [7, с. 51]. Чем же «берет» Хайн свою читательскую аудиторию? Что привлекает пристальное внимание литературных критиков к его творчеству?

Прежде всего следует отметить, что Хайн – это человек, который принадлежит своему времени и активно переживает его в себе. Он сосредоточенно следит за развитием страны (сначала ГДР, а затем и объединенной Германии), за что вполне обоснованно снискал себе славу писателя-хроникера. Прозе Хайна присущи следование документальным фактам, убедительность и лаконичность, 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» [8, с. 18]. Непредвзятый взгляд ангажированного писателя выхватывает из окружающей действительности злободневные социально-политические проблемы и заставляет читателя снова и снова размышлять над этическими вопросами бытия. «Кристоф Хайн относится к категории тех немецкоязычных писателей, которых, – правомерно отмечает Д. Гвоск, – принято называть неудобными, потому что они не довольствуются лишь снабжением читателя литературными текстами, а скорее рассматривают себя как нравственную инстанцию или как сейсмограф общества» [9, с. 13]. В своих произведениях Хайн через бытописание раскрывает изъяны немецкого общества: подавление свобод и сращение органов управления со спецслужбами («Смерть Хорна», «Акомпаниатор»), жизнь «осси»² и «весси»³ в новой немецкой реальности («Вилленброк»), нелегкий хлеб переселенцев на новой родине («Захват земли»). Тем самым писатель заведомо обеспечил себе пристальное внимание со стороны общественности. Произведения Хайна порой носят даже провокационный характер. Это замечание относится прежде всего к нашумевшему роману «Сад в его раннем детстве», где поднимается не просто проблема терроризма, но где данный вопрос рассматривается в наиболее «неудобном» для современного немецкого общества ракурсе.

¹ В немецком литературоведении среди трудов, посвященных творчеству К. Хайна, выделяются работы А. Янсен-Циммерман [3], К. Кивитц [4] и др. В России наиболее значимыми исследованиями являются диссертации А.Р. Валеевой [5] и И.В. Гладкова [6].

² 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».

³ 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.

Вместе с тем проза Хайна глубоко психологична. Часто в центре внимания писателя оказывается сложная, яркая индивидуальность. Автор стремится к раскрытию диалектической взаимосвязи характеров и социальной среды. Так, в повести «Чужой друг» и романе «Фрау Паула Труссо» писатель повествует о женщинах, которые в своем стремлении к самореализации приходят к духовному фиаско. Обе женщины отличаются сильным характером, обе отгораживаются стеной от окружающего общества и «консервируют» свои чувства в непроницаемой для воздействия извне оболочке, убеждая себя в том, что у них все в порядке. При этом четко вырисовываются мотивы, столь часто встречающиеся и в других текстах Хайна: предательство, которое остается психологической травмой на всю жизнь, мучительная тоска по любимому человеку, потеря душевной теплоты.

Основная часть. Одна из центральных проблем в творчестве Хайна – проблема исторической правды. Эту тему можно назвать сквозной, так как она поднимается писателем не только в литературных произведениях, но и в его многочисленных критических работах. В эссе «Время, которое не может пройти, или дилемма хроникера» (*Die Zeit, die nicht vergehen kann oder Das Dilemma des Chronisten*) Хайн пишет: «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» [10, s. 15]. Именно поэтому Хайн не может согласиться с утверждением, что конец второй мировой войны стал нулевой точкой отсчета в истории немецкой нации, что с объединением Германии канули в лету 40 лет отдельного существования двух немецких государств. Свою роль как писателя-хроникера он видит в том, чтобы будоражить память людей, не дать забыть им ошибки прошлого, потому что «в споре друг с другом находятся гордость и память, а не какие-либо исторические школы» [10, s. 17].

Как известно, в жизни любого народа история является основой для формирования духовно-нравственного здоровья общества. История не должна писаться по заказу, она должна оставаться достоверной, чтобы создавать неразрывную связь между поколениями. При этом огромное значение возлагается на память, которая помогает не только видеть и помнить ошибки прошлого, но и дает возможность эти ошибки преодолеть и изжить. В вышеназванном эссе Хайн говорит: «...прошлое не проходит, не может пройти, так же как мертвые не умирают и не могут быть дважды похоронены» [10, s. 17]. Эти слова можно назвать квинтэссенцией романа «Смерть Хорна».

В произведении Хайн обращается к одному из самых сложных периодов в истории ГДР – к пятидесятым годам. Автор повествует о трагических событиях: противостоянии главного героя, директора музея Хорна, отстаивающего гуманистические идеалы, и мещан и чиновников города. Вызывает удивление сам факт публикации романа в ГДР, ведь в нем Хайн замахивается на святая святых, открыто и остро критикуя существующий строй. В своей речи по случаю принятия в Немецкую академию языка и литературы Хайн говорит об издателе Эльмаре Фабере, благодаря усилиям которого роман «Смерть Хорна», несмотря на запрет цензуры, смог увидеть свет на родине писателя [11, s. 242]. Это произведение может считаться знаковым в творчестве Хайна еще и потому, что оно включено в список романов, в которых ярко проявилось «новое мышление» в литературе ГДР. Среди них В. Эммерих называет три романа: «Новое благоденствие» (*Neue Herrlichkeit*, 1984) Г. де Бройна, «Роман о Хинце и Кунце» (*Hinze-Kunze-Roman*, 1985) Ф. Брауна и «Смерть Хорна» К. Хайна (*Horns Ende*, 1985) [12, с. 268].

В романе рассказывается о том, как историка и археолога Хорна выгнали из науки, лишили всех научных званий и вынудили переселиться в захолустный провинциальный городок. Несмотря на это Хорн не перестает верить в вечные ценности, хотя окружающая его действительность свидетельствует об упадке моральных принципов. Он чувствует себя лишним человеком в этом убогом обществе, не хочет сливаться с ним и выступает мишенью для новых нападков и доносов. Осознавая себя инородным телом в слаженной разрушительной машине, Хорн кончает жизнь самоубийством.

Роман не исчерпывается историей главного героя, а представляет собой, по замечанию И.В. Гладкова, «сложное калейдоскопическое переплетение не связанных линейно фрагментов – воспоминаний пяти рассказчиков с различным жизненным опытом, различным мышлением» [6, с. 81]. Последовательно сменяя друг друга в повествовании, рассказчиками становятся: доктор Шподек (глубоко разочарованный в жизни человек, дававший Хорну медицинские консультации); подросток Томас (сын аптекаря, помогавший Хорну время от времени в музее); продавщица Гертруда Фишлингер (квартирная хозяйка Хорна, с которой он имел кратковременную связь); бургомистр Гульденберга Крушкац («злой рок» Хорна, дважды принимавший участие в его травле); Марлена Голь (слабоумная женщина, единственный человек, который ничего не знает о самоубийстве Хорна).

В «Смерти Хорна» даются самые разные, порой взаимоисключающие варианты отношения к памяти, можно даже утверждать, что взгляд на данный вопрос становится для Хайна мерилем личностных качеств человека. В беседе с доктором Шподеком Хорн предстает выразителем не только своей собственной, но и авторской точки зрения: «Какая жуткая мысль – жить без памяти. Мы бы жили без опыта,

без знаний, без духовных и нравственных ценностей. Уничтожьте человеческую память, и вы уничтожите человечество» [13, с. 189]. Его оппонент смотрит на данную проблему, скорее, как на трудноразрешимую умственную задачу, при обсуждении которой можно блеснуть эрудицией перед достойным собеседником (а их в Гульденберге можно пересчитать по пальцам). Проводя параллели между открытием Ойгена Шюфтана⁴ и механизмами памяти, доктор Шподек говорит: «Мы сохраняем в памяти не само событие, а наше сознание, наши мысли о данном событии. Это индивидуальные воспоминания, что означает ни много ни мало лишь то, что память выдает нам не картину мира, а созданную в зеркальной комнате нашей головы мозаику того мира с нашими индивидуальными отражениями, изъятиями и добавлениями» (перевод мой. – Т. Г.) [14, с. 280]. Этот разочарованный пессимист, не сумевший в свое время отстоять перед отцом-деспотом право заниматься любимым делом и заживо похоронивший себя в Гульденберге, испытывает в некотором роде сострадание к Хорну и дает ему практический совет, которым и сам руководствуется в жизни: «Старик Грациан сказал: всегда старайся делать время своим союзником. Если бы вам удалось согласовать воспоминания с этим девизом, вам было бы легче жить» [13, с. 189].

В воспоминаниях Марлены, появившейся слабоумной на свет, постоянно встает образ матери, которая во времена нацизма пожертвовала собой ради спасения дочери. Состояние Марлены дает ей возможность жить в счастливом мире иллюзий, она невосприимчива к воздействию извне, душевная болезнь защищает женщину от еще более опасного недуга – бездуховности, которую несет в себе затхлая атмосфера Гульденберга. В представлении Марлены не она, а жители города являются настоящими безумцами. Хайн не разубеждает в этом читателя, автор, следуя заложенной еще в эпоху романтизма традиции, признает за душевнобольной способность тоньше чувствовать этот мир, познавать его на интуитивном уровне. У Марлены, в отличие от многих гульденбержцев, не разрушена память, хотя в ней присутствуют лишь светлые, незамутненные страхом воспоминания о единственной подруге – «бедной, глупой маме» [13, с. 43]. Характеризуя жителей города, Хайн в свою очередь подчеркивает, что в их душах переплелись воедино абсолютно несочетаемые качества: великодушные и жалкая натура, бескорыстие и подлость. Это не просто филистеры, «хорошие люди», столь широко представленные на страницах произведений романтиков, а потенциально опасные существа, которые при стечении обстоятельств готовы незамедлительно продемонстрировать «ночные стороны» своей души. Так, читатель узнает, что кто-то из жителей Гульденберга написал донос на чету Голей, которые прятали от нацистов свою дочь. Марлена осталась жива, потому что вместо нее на верную смерть пошла мать, но отец, сторонившийся с тех пор людей, так и не сумел оправиться от этого удара. Художник Голь не может простить гульденбержцев, которые, как хамелены, быстро поменяли «коричневую окраску» на «красную», и дружит только с цыганами⁵, ежегодно приезжающими табором в город. Как справедливо отмечает Х. Краусс, в романе «возникает рельефная картина (мелко)буржуазной заурядной добропорядочности, которая <...> была популярной еще перед установлением фашизма, стала особенно действенной при национал-социализме и даже в период социалистического строительства все еще приносит пользу» [15, с. 274]. Из добропорядочности жителей Гульденберга произрастают мелочность, равнодушие, душевная леность и ксенофобия, которые формируют жизнь и историю города, фиксируемую доктором Шподеком в виде летописи и именуемую им самим «Историей подлости».

Типичной гульденбержкой в романе является Гертруда Фишлингер, существо мягкое, если не сказать, безвольное, обиженное мужем, сыном и всей своей жизнью. Она владеет небольшим магазинчиком и каждый день, как муравей, трудолюбиво, но бездумно, движимая лишь каким-то безусловным рефлексом, бегает по проторенной дорожке от прилавка к подсобке. Гертруда Фишлингер думает о своем постоянно отстраненно, как будто видит кадры давно снятой документальной хроники, хотя ее и Хорна связывал короткий, лишенный, правда, всякой пылкости роман. В объятия к друг другу их бросило беспросветное одиночество, которое, как обнаружилось вскоре, было неизлечимым. Воспоминания Гертруды схематичны, директору музея в них отводится «роль второго плана», и сводятся они лишь к внешним событиям, порой к незначительным деталям: замкнутость молчаливого постояльца, расчет за проживание на квартире, визит цыганок в лавку, отчужденность сына, похороны Хорна в дождливую погоду. Итог пятилетнего квартирования писатель запечатлевает в эпизоде, когда фрау Фишлингер, подчиняясь требованию своей подруги, безучастно наблюдает за тем, как та изгоняет бесов из комнаты бывшего постояльца. Происходит последнее прощание с Хорном – его «вторые» похороны. Эта сцена символизирует непрочность человеческой памяти как таковой, она призвана показать, как могут по тем или иным причинам отправляться на задворки памяти любые события жизни.

Антагонист Хорна, бургомистр Гульденберга Крушкац, – это образец подлеца в своей наиболее отвратительной и бесстыдной форме. Некогда человек от науки, историк, этот не лишенный ума чиновник,

⁴ О. Шюфтан (1893 – 1977) изобрел названный впоследствии его именем метод киносъемки с использованием сложной системы зеркал.

⁵ Цыгане в романе противопоставлены жителям Гульденберга. Хайн закрепляет за ними статус экзотического, неподверженного обывательским условностям и ограничениям народа. Они символизируют свободу в широком смысле этого слова. Подробнее об образах цыган в романе «Смерть Хорна» см. статью «К проблематике цыганской темы в немецкой литературе (Э. Мёрике и К. Хайн) [1].

шаг за шагом продвигающийся вверх по служебной лестнице, быстро приспосабливается к меняющимся обстоятельствам. Он знал Хорна еще по Лейпцигу и не остался в стороне, когда на того было заведено первое дело. Бургомистр признает, что с Хорном обошлись несправедливо, но одновременно с этим добавляет, что по отношению к нему «допустили исторически необходимую несправедливость, допустили во имя высшей правды, во имя Истории» [13, с. 60]. Результаты научных изысканий Хорна расходятся с официально проводимой линией, но, не желая исказить историческую правду, он продолжает упрямо настаивать на своем. Проводя раскопки древнелужицких городищ, историк находит доказательства жестокого обращения германских завоевателей по отношению к славянскому народу, о чем и сообщает в своей речи по случаю 5-летнего юбилея музея. На это Крушкац отвечает: «Да, самая ужасная жертва, которую требует ход истории, – это гибель невинных. Но такова кровавая цена прогресса. Так что при всей трагичности, дорогой Хорн, не стоит слишком долго сокрушаться из-за чьих-то личных невзгод, пусть даже при-скорбных» [13, с. 64]. В жизненной позиции бургомистра аккумулировано все, против чего выступает Хайн: лицемерие, беспринципность, ханжество, стремление сохранить хорошую мину при плохой игре. Именно последнее качество заставляет Крушкаца, с одной стороны, заискивать перед директором музея и пытаться проложить путь к примирению – путь, абсолютно неприемлемый для борца-одиночки Хорна. С другой стороны, после начала нового разбирательства бургомистр не только не выступает в защиту ученого, но и поспешно признает за собой потерю бдительности при выявлении классовых врагов.

Оба персонажа и представленная в их противостоянии проблематика содержат аллюзию на повесть Г. фон Клейста «Михаэль Кольхаас», в которой бездушная государственная машина также пытается сломить волю добывающегося справедливости конноторговца. К. Хайн показывает, что несмотря на ход времени, изменение общественных формаций принципы мироустройства остаются прежними: борьба добра и правды со злом и несправедливостью инициируется идеалистами, готовыми пожертвовать собой ради истины⁶.

Все речи Крушкаца насквозь пропитаны ложью, он сам признается себе в этом в день добровольного ухода с поста бургомистра: «Я молча поблагодарил, никакой ответной речи я говорить не собирался. Слишком много правильных и неправильных слов наговорил я уже за эти годы, и теперь я боялся, что меня стошнит ими» [13, с. 210]. Но даже Крушкац, послушный исполнитель воли тоталитарной машины, не лишен памяти. Экс-бургомистра, отправленного доживать свой век в дом престарелых, мучают призраки прошлого: «Оставьте меня без снов, без света, без воспоминаний» [13, с. 211]. Хайн показывает, что функции памяти не ограничиваются лишь фиксацией, переработкой и воспроизведением накопленного нами опыта, память – это голос и карающий меч совести, тот механизм, который в последний момент приоткрывает перед человеком истинную суть и назначение жизни.

Пятый рассказчик, Томас, являет в своем лице молодое поколение немцев, будущее Германии. Он один из немногих, с кем Хорн в музее хотя бы короткое время общается без маски холодной учтивости. Топос музея выступает как пространство символическое. Недаром он располагается не в центре города, а на горе, в замке, куда не проникает затхлый воздух Гульденберга. Здесь не просто размещены культурные ценности, это островок свободы, где свято охраняется историческая правда. Недаром на крыше музея поселились аисты, а неподалеку можно увидеть ласточкины гнезда. Образы аистов и ласточек символизируют собой надежду на счастье и новую жизнь.

Следует подчеркнуть, что каждая из восьми глав романа предваряется «прологом», который представлен в форме диалога между Хорном и подростком, где мертвый директор музея убеждает собеседника в необходимости хранить историю его жизни в памяти. По мнению Д. Кларке, «благодаря диалогам с мертвым Хорном он (Томас – Т. Г.) обретает особый статус» [16, с. 168]. Директор музея и в могиле не доверяет старшему поколению, а возлагает надежду на молодых. Он хочет донести до Томаса мысль, что его смерть – жертва, которую он принес во имя исторической правды, – не будет напрасной, если об этом будут помнить другие. У подростка есть все предпосылки для выполнения этого завета. Ему претит тирания отца, ненавистна сонная жизнь Гульденберга. Он боится не мертвых, а мертвящей атмосферы города, того, что мешает жить по-настоящему. Вместе с тем финал романа остается открытым, и читателю предоставляется право решить самому, к каким выводам проснувшиеся воспоминания о гибели Хорна приведут Томаса, а вместе с ним и немецкое общество.

Заключение. Основой для осмысления проблемы исторической правды в романе Хайна «Смерть Хорна» становится мотив памяти, который реализуется в образе пяти рассказчиков, что, с одной стороны, позволяет автору представить в тексте различные подходы к роли памяти в общественном сознании, а с другой – дает возможность благодаря литературному монтажу отразить внутренние переходы от конкретных событий к размышлениям и создать в повествовании сложную психологическую канву. Через бытописание Хайн остро критикует механизмы, лежащие в основе любого тоталитарного режима, будь то фашизм или сталинизм: расширение бюрократического аппарата, развитие шпионажа и доносов, подавление свободомыслия и гласности, развертывание демагогии и одурачивание масс. В творчестве Хайна прослеживаются повторяющиеся мотивы («Смерть Хорна», «Сад в его раннем детстве»), важное ме-

⁶ Сходная проблематика находит воплощение и в одном из поздних романов К. Хайна «Сад в его раннем детстве» [2].

сто отводится также романтической литературной традиции («Михаэль Кольхаас» Г. фон Клейста), благодаря чему создается «вертикальный контекст», позволяющий раздвинуть временные рамки и расширить пространство текста. Повествование в романе ведется в реалистическом ключе, вместе с тем присутствие образов цыган и символического пространства музея открывает перед писателем возможности для широких философских обобщений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордеёнок, Т.М. К проблематике цыганской темы в немецкой литературе (Э. Мёрике и К. Хайн) / Т.М. Гордеёнок // Проблемы истории литературы: сб. ст. / Ин-т славяноведения РАН, Мос. гос. откр. пед. ун-т, Полоц. гос. ун-т; отв. ред. А.А. Гугнин. – Москва – Новополоцк, 2006. – Вып. 15. – С. 40 – 48.
2. Гордеёнок, Т.М. Идеино-художественное своеобразие романа К. Хайна «Сад в его раннем детстве» / Т.М. Гордеёнок // Контексты мировой литературы: сб. науч. ст.: к 70-летию проф. А.А. Гугнина. – Новополоцк, 2011. – С. 203 – 208.
3. Janssen-Zimmermann, A. Gegenwürfe. Untersuchungen zu Christoph Heins Dramen / A. Janssen-Zimmermann. – Frankfurt/M.; Bern; New York; Paris, 1988. – 161 S.
4. Kiewitz, C. Der stumme Schrei: Krise und Kritik der sozialistischen Intelligenz im Werk Christoph Heins / C. Kiewitz. – Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1995. – 308 S.
5. Валеева, А.Р. Романы Кристофа Хайна: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / А.Р. Валеева; Нижегород. гос. пед. ун-т. – Ниж. Новгород, 1994. – 15 с.
6. Гладков, И.В. Проза Кристофа Хайна в контексте немецкой литературы последней четверти XX века / И.В. Гладков. – Москва – Новополоцк, 2002. – 144 с.
7. Renoldner, K. Vom Pathos der Sachlichkeit. Ein Versuch über Christoph Hein / K. Renoldner // DDD-Literatur / Österreichische Literatur. Ein Dialog 1989; hrsg. von W. Weiss, H. Höller. – Stuttgart, 1992. – S. 43 – 64.
8. Hein, C. Chronist ohne Botschaft / C. Hein. – Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1992. – 315 S.
9. 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.
10. 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.
11. Hein, C. Über mich. Rede bei der Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt / C. Hein // Hein, C. Die Mauern von Jerichow: Essais und Reden / C. Hein. – Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1996. – S. 240 – 243.
12. Emmerich, W. Kleine Literaturgeschichte der DDR / W. Emmerich. – 2. Aufl. – Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1997. – 640 S.
13. Хайн, К. Смерть Хорна / К. Хайн; пер. с нем. Б. Хлебникова. – М.: Известия, 1989. – 224 с.
14. Hein, C. Horns Ende / C. Hein. – Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1985. – 320 S.
15. Krauss, H. Christoph Hein / H. Krauss // Kindlers Literatur Lexikon; hrsg. von H. L. Arnold. – 3, völlig neu bearb. Aufl. – Bd. 7: Hai – Нур. – Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2009. – 818 S.
16. Clarke, D. Requiem für Michael Kohlhaas: Der Dialog mit den Toten in Christoph Heins *Horns Ende* und *In seiner frühen Kindheit ein Garten* / D. Clarke // Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; hrsg. von A. De Winde, A. Gilleir. – Amsterdam – New York, 2008. – S. 159 – 180.

Поступила 10.12.2011

THE UNDERSTANDING OF HISTORICAL TRUTH IN THE HORNS ENDE BY CHRISTOPH HEIN

T. HARDZIAYONAK

The article deals with the main ideas, and the artistic originality of Christoph Hein's creativity. The treatment of history is critical to the aesthetic agenda of the writer. In the Horns Ende novel the memory motif determines the plot development, is a means of reflecting the historical truth, and of the deeper representation of the inner experiences of the characters. Christoph Hein keenly criticizes the nature of the totalitarian states, the mechanisms of manipulation and of personal freedom suppression. The perception of the romantic literary experience, and the "vertical context" development enable the writer to discover the deep ties between the past and the present. Christoph Hein enriches the realistic narratives with metaphors, that provide him the possibility to make sweeping philosophical generalizations.

УДК 821.111

**ВАШИНГТОН ИРВИНГ И ВАЛЬТЕР СКОТТ:
К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОСВЯЗИ****О.Ю. КЛОС***(Полоцкий государственный университет)*

Исследуются взаимосвязи двух выдающихся писателей XIX века: Вальтера Скотта и Вашингтона Ирвинга, принадлежащих к разным национальным литературам. Проанализирована история их знакомства, развитие дружеских отношений, участие Скотта в творческой судьбе Ирвинга, восприятие творчества и личных качеств друг другом. Особое внимание уделено роли Скотта в становлении романтического мироощущения американского писателя. Под влиянием Скотта Ирвинг обратился к изучению фольклора и обогатил национальную литературу необходимым легендарным материалом. Основой для ряда важных выводов о взаимосвязи двух писателей послужила книга воспоминаний Ирвинга о Скотте («Абботсфорд», 1835), которая, однако, до сих пор недостаточно изучена исследователями. Тем не менее она внесла свой вклад в создание образа Скотта и способствовала росту его популярности.

Введение. На определенном этапе исследования творчества писателя нам представляется необходимым рассмотреть его в контексте эпохи, к которой данный автор принадлежит. Вероятно, чем шире контекст, тем более отчетливо проявляется истинный масштаб творца, тем объективнее можно оценить его вклад в национальную культуру. Нам также кажется логичным учитывать собственные литературные предпочтения писателя, почерпнутые из его художественных произведений, писем и дневниковых записей.

Эпоха романтизма, представителем которой является Вашингтон Ирвинг (Washington Irving, 1783 – 1859), выдвинула плеяду выдающихся личностей и в Европе, и в Америке, со многими из которых его связывали дружеские отношения. Во время пребывания в Европе Ирвинг вел активную общественную жизнь и сам был частью культурной элиты тех стран, в которых проживал. В частности, в Англии он общался с известными театральными актерами, поэтами, писателями, литературными критиками, художниками. Одним из величайших современников и близких знакомых Ирвинга был Вальтер Скотт (Walter Scott, 1771 – 1832). В данном исследовании мы попытаемся уточнить характер взаимосвязи исследуемых писателей и степень влияния Скотта на творчество Ирвинга.

Основная часть. Первая личная встреча писателей состоялась в августе 1817 года. К тому времени Скотт уже был признанным поэтом и прозаиком, а Ирвинг, хотя и написал «Историю Нью-Йорка» (A History of New York from the Beginning of the World to the End of the Dutch Dynasty, by Diedrich Knickerbocker, 1809), ещё не вполне осознавал свое творческое предназначение. Для Ирвинга это знакомство стало значимым событием в жизни. Очевидно, что одобрение Скотта, высоко оценившего художественные достоинства «Истории Нью-Йорка», придало ему уверенности в собственных силах. Документальным подтверждением мнения Скотта об этом произведении Ирвинга может служить его письмо от 23 апреля 1813 года Генри Бревурту (Henry Brevoort), который ранее презентовал второе издание книги шотландскому поэту. Сравнение со Свифтом и Стерном, описание эффекта, который история Никербокера произвела на Скотта, его жену и гостей, которым он читал её вслух, были, безусловно, приятны начинающему американскому автору. (Г. Бревурт был близким другом В. Ирвинга и передал ему письмо Скотта). Примечательно, однако, что даже Скотт не ожидал, насколько популярны будут сочинения Ирвинга через несколько лет в Европе. «Прошу Вас, будьте любезны сообщить мне, когда мистер Ирвинг снова возьмется за перо, поскольку я предвкушаю огромное удовольствие, о котором я могу никогда не узнать без Вашей помощи» (перевод наш. – О. К.). («I beg you will have the kindness to let me know when Mr. Irving takes pen in hand again, for assuredly I shall expect a very great treat which I may chance never to hear of but through your kindness») [1, pp. 182 – 183].

Вашингтон Ирвинг, не получивший систематического образования, с детских лет увлекался чтением. Среди его любимых авторов были Джон Беньян, Джонатан Свифт, Даниель Дефо, Оливер Голдсмит. К началу своих первых литературных опытов он был превосходно начитан. Дневниковые записи Ирвинга показывают, что произведения Скотта были излюбленным чтением молодого писателя. Племянник и биограф писателя Пьер Мунро Ирвинг (Pierre Munroe Irving) подробно описывает, какое наслаждение Вашингтону доставило чтение поэмы Скотта «Дева озера» (Lady of the Lake, 1810), которую ему удалось прочитать до официальной публикации в Америке. Запись в дневнике самого писателя, датированная 12 августа 1810 года, гласит: «Устроился, прислонившись к камню под дикой вишней, читаю «Деву озера» Скотта. Беспокойный муравей бежит по странице, сверчки прыгают мне на грудь, ветер шелестит среди верхушек деревьев. Огромные тени падают на Гудзон и окрашивают противоположный берег в черный

цвет» (перевод наш. – О. К.). («Seated, leaning against a rock with a wild cherry-tree over my head, reading Scott's «Lady of the Lake». The busy ant hurrying over the page – crickets skipping into my bosom – wind rustling among the top branches of the trees. Broad masses of shade darken the Hudson and cast the opposite shore in black») [1, p. 193]. Имя Скотта, цитаты из его произведений часто фигурируют и в переписке Ирвинга с братьями и друзьями.

Летом 1815 года Ирвинг во второй раз приехал в Европу и задержался на семнадцать лет. Первые два года он провел в Англии, в основном занимался делами семейной фирмы вместе с братом Питером в Ливерпуле, навещал сестру в Бирмингеме, пристрастился к театральной жизни в Лондоне. В планах писателя было путешествие в Италию и Францию, однако из-за ухудшения здоровья брата он его отложил. После банкротства фирмы и смерти матери в 1817 году он находился в угнетенном душевном состоянии. В августе того же года, задумав вернуться к литературной деятельности, Ирвинг отправился в поездку по Шотландии. Живописный Эдинбург превзошел все ожидания американского путешественника. В письме брату Питеру Ирвингу (Peter Irving) от 26 августа 1817 года он восклицал: «Неудивительно, что любой житель Эдинбурга может писать поэтично...» (перевод наш. – О. К.). («I don't wonder that any one residing in Edinburgh should write poetically...») [1, p. 280]. В Эдинбурге Ирвинг встречался с редактором «Эдинбургского обозрения» (Edinburgh Review) известным критиком Фрэнсисом Джеффри (Francis Jeffrey). Ему было известно о том, что Скотт находится в своем шотландском поместье Абботсфорд и работает над новым романом «Роб Рой» (Rob Roy, 1817). Направляясь в Мелрозское аббатство, Ирвинг решил нанести визит знаменитому писателю. 30 августа 1817 года с рекомендательным письмом известного шотландского поэта и близкого знакомого Томаса Кэмпбелла (Thomas Campbell) Ирвинг прибыл в Абботсфорд. Американский путешественник не ожидал такого теплого приема, который ему оказал «шотландский чародей». Первоначально задуманный кратким, его визит продлился несколько дней, проведенных в гостеприимном обществе Скотта и его семьи. Покинув Абботсфорд, Ирвинг писал брату Питеру 6 сентября 1817 года: «Те несколько дней, которые я там провел, – одни из самых счастливых в моей жизни и равноценны стольким же годам обычного существования» (перевод наш. – О. К.). («The few days that I passed there were among the most delightful days of my life, and worth as many years of ordinary existence») [1, p. 283]. Личность Скотта впечатлила Ирвинга не меньше, чем его сочинения. Впоследствии, уже после смерти Скотта, Ирвинг с большой теплотой напишет воспоминания о своей поездке в Абботсфорд.

Посещение Шотландии было для американского путешественника погружением в романтическую атмосферу. Пешие прогулки по овечьим легендами шотландскому пограничью в компании Скотта, беседы о поэзии, истории, шотландском характере, национальных героях оставили глубокий след в душе Ирвинга. Описывая свое необычное состояние во время пребывания в Абботсфорде, Ирвинг назвал его «чем-то вроде сна или бреда» («in a kind of dream or delirium») [1, p. 282]. Примечательно, что шотландские песни и пейзажи пробудили в нем воспоминания о детстве и родине. Он пишет: «...именно эти мелодии, напетые нам в младенчестве и связанные с теми, кого мы любили, и кого уже нет с нами, укрывают шотландский пейзаж такими нежными ассоциациями» (перевод наш. – О. К.). («...it is these melodies, chanted in our ears in the days of infancy, and connected with the memory of those we have loved, and who have passed away, that clothe Scottish landscape with such tender associations») [2, p. 27]. Монотонные серые холмы шотландского пограничья могли бы вызвать разочарование, если бы не «магическая паутина поэзии и романтики» («the magic web of poetry and romance») [2, p. 32]. Однако глазу коренного американца не хватало леса, неотъемлемой части национального пейзажа, о чём он и сказал своему спутнику. Размышления Скотта, приводимые Ирвингом в книге, очень интересны. В частности, его мысль о том, что «... фактически, эти огромные вековые деревья, служившие приютом для индейцев до вторжения белого человека, – это памятники и древние реликвии вашей страны» (перевод наш. – О. К.). («... in fact, these vast aboriginal trees, that have sheltered the Indians before the intrusion of the white men, are the monuments and antiquities of your country») [2, p. 34], глубока и плодотворна. Последующее за ней обсуждение поэмы Кэмпбелла «Гертруда из Вайоминга» (Gertrude of Wyoming, 1809) послужило доказательством тому, что американский пейзаж, подобно шотландскому, может вдохновлять на создание талантливых поэтических произведений. Это не единственный эпизод из книги Ирвинга «Абботсфорд», который проецирует взгляд исследователя на произведения Ирвинга, созданные после 1817 года. Знаменитые «американские» новеллы писателя «Рип Ван Винкль», «Легенда о Сонной Лощине», «Дольф Хейлигер» словно логически продолжают диалог Ирвинга со Скоттом, подтверждая ценность и своевременность идей, высказанных в разговорах двух писателей на лоне шотландской природы.

Многими исследователями творчества Ирвинга отмечалось, что именно под влиянием общения с В. Скоттом американский писатель заинтересовался фольклорным наследием Европы и Америки. В частности, американский исследователь творчества Ирвинга Р.М. Адерман (Ralph M. Aderman) писал: «Несомненно, Скотт направил внимание Ирвинга на изобилие легенд и фольклора, особенно немецкого происхождения, и показал ему богатство антикварного материала» [3, p. 229]. Российский литературовед

Г.В. Аникин уточнил: «Ирвинг под влиянием бесед с В. Скоттом обратился к изучению фольклора и к определенным романтическим темам, особенно распространенным в конце XVIII – начале XIX века в немецкой и английской литературах» [4, с. 61].

Действительно, приехав в Абботсфорд, Ирвинг воочию убедился, насколько творчество Скотта связано с народными преданиями и древними легендами, живущими на его родине, как мастерски великий шотландец вплетает в канву своих романтических произведений фольклорное наследие шотландской границы. А знакомство с немецкими народными книгами и произведениями немецких романтиков обогатило его живое воображение новыми сюжетами и идеями. Кстати, сам Скотт начинал свою литературную деятельность с перевода известной баллады Г.А. Бюргера (Gottfried August Bürger) «Ленора» (Lenore, 1773), которую упоминал Ирвинг в своей новелле «Жених-призрак». Примечательно, что именно эту новеллу выделил Скотт, ознакомившись с «Книгой эскизов». Известно, что в 1818 году Ирвинг погрузился в изучение немецкого языка. Зима 1822 – 1823 годов, проведенная в Дрездене, была продолжением его увлеченности немецким языком, литературой, театром. Американскими исследователями давно выявлены немецкие корни знаменитых новелл Ирвинга. Обвинительных речей в адрес Ирвинга было немало. Однако нам более импонирует мысль о том, что как наблюдательный и восприимчивый художник он впитал новую информацию, переосмыслил её, обработал, как это мог сделать человек с его талантом, чувством стиля и американским сердцем, и выразил в форме новеллы, ставшей классической в американской литературе.

В этой связи интересно мнение современного британского исследователя Тима Киллика (Tim Killick): «Как Скотт, Ирвинг верил в главенствующую роль легенды для национальной и локальной идентичности. Если Америка не обладала таким богатством подходящего мифического материала, как Шотландия, он мог и хотел создать его. Ирвинг был отнюдь не первым писателем, который осуществил литературное воплощение народного предания, но он добавил международное измерение уже существующим подходам британских писателей к традиционному материалу» [5, p. 51]. Ценность данного исследования, на наш взгляд, состоит, главным образом, в том, что творчество Ирвинга рассматривается в контексте британской прозы начала XIX века. По мнению автора, американский писатель, который долгое время прожил в Англии, написал и издал здесь свои знаменитые сборники, оказал значительное влияние на творчество британских писателей малой формы. В частности, использование рассказчика, задающего определенный тон повествованию, рамочное оформление новелл, новаторское отношение к мифу нашли последователей и дали импульс развитию малых прозаических жанров в Великобритании.

Среди самых значительных английских писателей, испытавших влияние Ирвинга, несомненно, стоит назвать Чарльза Диккенса. Он не только открыто восхищался Ирвингом, но и творчески был очень близок ему, особенно в начале литературной деятельности. «Очерки Боза» (Sketches by Boz, 1836) тому яркое подтверждение.

Возвращаясь к визиту Ирвинга в Абботсфорд, следует отметить, что Скотт в свою очередь также был рад новому знакомству и пригласил Ирвинга посетить его снова. Участие Скотта в судьбе американского писателя этим не ограничилось. В ноябре 1819 года Скотт предложил Ирвингу место редактора журнала в Эдинбурге. Польщенный и удивленный Ирвинг, однако, вежливо отказался, поскольку считал себя неподходящей кандидатурой для подобной работы. Отвращение к политике, склонность к путешествиям, желание писать в свободном режиме стали основными причинами отказа. Несмотря на то, что Скотт был несколько разочарован, это обстоятельство не повлияло на дальнейшие отношения писателей. Когда Ирвинг озвучил желание опубликовать свои произведения в Англии, опытный литератор Скотт подробнейшим образом разъяснил американскому коллеге варианты взаимодействия с издателем, включая авторские права, получение гонорара и другие вопросы. Дружескую поддержку он оказал Ирвингу с публикацией «Книги эскизов» (The Sketch Book, 1819 – 1820), когда смог убедить известного лондонского издателя Джона Мюррея (John Murray) взяться за выпуск книги в Англии в 1820 году, после ее выхода в Америке. Причем откликнулся на просьбу Ирвинга сразу же, несмотря на чрезвычайную занятость. Письма Ирвинга друзьям и братьям полны благодарности и восхищения Скоттом. Неудивительно, что второе лондонское издание «Книги эскизов» 1821 года вышло с посвящением В. Скотту. Мнение Скотта в литературных кругах Англии того времени было одним из самых авторитетных. Тот факт, что он высоко оценил «Книгу эскизов» и поддерживал дружеские отношения с ее автором, несомненно, способствовало росту интереса к американскому романтику в Старом Свете. Примечательно, что сразу после выхода сборника в Лондоне его авторство приписывалось самому сэру Вальтеру, что в некотором роде способствовало популярности книги. Дело в том, что «Книга эскизов» была написана от имени Джеффри Крэйона (Geoffrey Crayon), а знаменитый автор «Уэверли» (Waverley, 1814), как известно, долгое время скрывал свое настоящее имя. Авторитетный исследователь творчества Ирвинга Л.Г. Лири (Lewis Gaston Leary) отмечал, что посвящение «Книги эскизов» Скотту могло быть сделано не только из чувства благо-

дарности, но «... возможно, чтобы привлечь внимание тех читателей, которые полагали, что это Скотт написал книгу под псевдонимом» [6, p. 22].

Литературная игра писателей, имевших вкус к мистификации, продолжилась и далее. После публикации рассказа Ирвинга «Полный джентльмен» в сборнике «Брейсбридж-холл, или Юмористы» (Bracebridge Hall, or The Humorists) в 1822 году Скотт сослался на него в предисловии к своему роману «Певерил Пик» (Peveril of the Peak, 1823), намекнув, что полный джентльмен мог быть «Великим Неизвестным» автором «Уэверли». Ирвинг поддержал шутку Скотта. Свой новый рассказ «Великий неизвестный» из сборника «Рассказы путешественника» (Tales of a Traveller), опубликованный в 1824 году, он снабдил пояснениями о затруднительном положении нервного джентльмена, якобы видевшего «Великого неизвестного», но не рассмотревшего его как следует, о чем он очень сожалеет и теперь жадно наблюдает за всеми полными джентльменами. «Но все тщетно! То, что ему удастся увидеть, есть неотъемлемая принадлежность всех полных джентльменов вообще, и Великий Неизвестный остается столь же великим и столь же неизвестным, как прежде» [7, с. 346].

В работах литературоведов, затрагивающих взаимоотношения Скотта и Ирвинга, как правило, делается акцент на влиянии Скотта на американского писателя. Однако, вероятно, обратная связь также имела место. Существует мнение о том, что образ Ребекки из романа Скотта «Айвенго» (Ivanhoe, 1819) был вдохновлен американской знакомой Ирвинга Ребеккой Грац (Rebecca Gratz). Еврейская девушка принадлежала к элите Филадельфии и была близкой подругой юной возлюбленной Ирвинга Матильды Хоффман. Именно она находилась рядом с Матильдой во время ее болезни и безвременной кончины в 1809 году, поразив молодого писателя своей преданностью. От Ирвинга историю Ребекки мог узнать Скотт. Так, «...американка еврейского происхождения послужила моделью для Ребекки в “Айвенго”, привнеся современное значение и жизнь в старинную историю» [8, p. 206]. О реальной, весьма неординарной судьбе Ребекки Грац, посвятившей свою жизнь помощи нуждающимся, подробнее рассказывается в книге знатока истории американских евреев писателя Стивена Бирмингема (Stephen Birmingham) [9, p. 176 – 181].

В течение семнадцатилетнего пребывания Ирвинга в Европе писатели иногда встречались в Лондоне. Во многом этому способствовали вечера в гостиной лондонского издателя Ирвинга Джона Мюррея, где собиралась вся культурная элита Англии. Скотт всегда благосклонно относился к Ирвингу и считал его талантливым писателем, достойным той известности, которая пришла к американскому автору в Англии.

Последняя встреча с сэром Вальтером Скоттом произошла 28 сентября 1831 года, когда он был серьезно болен и направлялся на лечение в Италию.

В октябре 1831 – январе 1832 года Ирвинг посетил Ньюстедское аббатство – фамильный замок Лорда Байрона, с которым при жизни поэта они не встречались. Заметим, не вдаваясь в подробности, что Байрон высоко оценил «Историю Нью-Йорка» и «Книгу эскизов» Ирвинга. О своем же отношении к Байрону Ирвинг красноречиво высказался в сборнике рассказов «Ньюстедское аббатство» (Newstead Abbey, 1835). «Абботсфорд», основанный на воспоминаниях о знакомстве со Скоттом в одноименном поместье, и «Ньюстедское аббатство» вошли во второй том «Записок Крэйона», опубликованный в мае 1835 года.

21 сентября 1832 года Вальтер Скотт скончался в своем любимом поместье Абботсфорд.

Известный русский критик XIX века А.В. Дружинин в своей статье «Вальтер Скотт и его современники», впервые опубликованной в «Отечественных записках» в 1854 году, отмечал, что Ирвинг был «первым из известных литераторов, посвятивших часть своего досуга на изложение воспоминаний об Абботсфорде с его обитателями» [10, с. 728]. Он также включил в статью достаточно объемные отрывки из книги Ирвинга, повествующие о приезде в поместье, прогулках в его окрестностях в сопровождении Скотта, беседах о шотландском поэтическом наследии, любимых собаках хозяина Абботсфорда.

Во время написания «Абботсфорда» Ирвинг находился в зените славы. Проведя значительную часть жизни за границей, писатель задумался об основании своего собственного имения на родине. Он долго присматривал место и выбрал землю недалеко от Нью-Йорка, в Тарритауне, живописной местности любимой им с юных лет и увековеченной им в новеллах из «Книги эскизов». Произошло это в июне 1835 года, спустя месяц после публикации «Абботсфорда».

Современный американский исследователь Дункан Фагерти (Duncan Faherty) проанализировал творчество Ирвинга в необычном ракурсе. Его междисциплинарное исследование убедительно показывает, как, беря за основу английскую культуру и находя точки соприкосновения с американской действительностью, писатель моделировал американскую культуру, доказывая, что его родина обладает не меньшим потенциалом, чем Европа. Вопреки мнению многих критиков, Ирвинг не просто восхищался живописными ландшафтами Старого Света и упивался древними обычаями и традициями в фамильных особняках английской и шотландской аристократии, но и пытался своим творчеством донести до соотечественников идею о том, что ничто не мешает Америке создать свое национальное культурное насле-

дие. По мнению автора, в «Абботсфорде» Ирвинг «продолжил деконструкцию мифов, связанных с историей европейских домов» [11, р. 93].

Описывая жизнь Скотта в поместье, Ирвинг показал, как, опираясь на существующие местные обычаи и вводя их в современный обиход, можно создать традицию. Причем как в литературе, так и в архитектуре. Абботсфорд здесь в какой-то мере служит метафорой. Замок не был унаследован Скоттом, но перестроен им так, чтобы создавать впечатление памятника шотландской культуры и фамильного гнезда с древней историей. Ирвинг не копировал имение Скотта, однако, так же как в свое время хозяин Абботсфорда, он приложил максимум усилий, переделывая купленный им небольшой голландский дом по своему вкусу. Он даже заказал плюш из Мелрозского аббатства, исторической достопримечательности Шотландии (по преданию там захоронено сердце героя Шотландии Роберта Брюса), служившей вдохновением для Скотта. Кстати, великий шотландец, пытаясь придать старинный облик своему дому, использовал элементы руин и скульптур Мелрозского аббатства.

К середине XIX века дом Ирвинга, получивший название «Саннисайд» (Солнечная сторона), стал олицетворением американского дома. Он был необыкновенно популярен среди соотечественников писателя. Пожалуй, только имение первого президента США Джорджа Вашингтона Маунт-Вернон могло конкурировать с известностью Саннисайда. «Подобно тому, как литературные произведения Ирвинга заложили основу для развивающейся национальной литературы, – отмечает Д. Фагерти, – Саннисайд стал прототипом зарождающегося вкуса американцев к домашней архитектуре» [11, р. 102]. Причем главная ценность его не в архитектурных особенностях, а в скромности, уюте и доступности. Удивительно, как Ирвингу удавалось создавать такие вещи, будь-то новелла, литературный герой, или дом, которые были близки и понятны его соотечественникам, и так глубоко проникали в их умы и сердца, что со временем становились неотъемлемой частью американской культуры.

Проведенное нами исследование выявило точки соприкосновения двух талантливых писателей, которые смогли перенести свой интерес к национальной истории и фольклорному наследию, свойственный многим романтикам, в художественный мир своих произведений, при этом сделав их образцами жанра (романы Скотта и новеллы Ирвинга). Вероятно, опыт общения с Вальтером Скоттом имел важные последствия для Вашингтона Ирвинга как в плане развития личности, так и для становления его творческой индивидуальности. Однако речь идет не о подражании, а о воздействии великого писателя и замечательной личности на начинающего писателя. По авторитетному мнению А.М. Зверева, «... даже подражательная историческая проза американского писателя, говорить о творческой зависимости Ирвинга от Скотта не приходится» [12, с. 71].

Вальтер Скотт по праву считается создателем исторического романа. Новаторская для своего времени концепция истории, энциклопедические знания национального прошлого, умение воссоздать колорит эпохи и, более того, изобразить драматичные судьбы людей в переломные для страны исторические моменты, попытка проникнуть в национальный характер и найти в нем нравственный идеал – это далеко не все достоинства Скотта-романиста. Дар эпического повествования Скотта принес ему заслуженное признание на международном уровне. В американской литературе в жанровом отношении наиболее близок к нему оказался Джеймс Фенимор Купер (James Fenimore Cooper).

Талант же Ирвинга наиболее полно и органично проявился в произведениях малых прозаических жанров: новеллах, сказках, очерках. В них он руководствовался принципами романтической историографии. В прошлом он искал опору для настоящего и надежду для будущего. Историческая достоверность не была необходимым условием для создания атмосферы прошлого в его новеллах. Однако не стоит забывать, что перу американского писателя принадлежат и объемные исторические сочинения. Наиболее значимые из них – «Жизнь и путешествия Христофора Колумба» (History of the life and voyages of Christopher Columbus, 1828); «Хроника завоевания Гранады» (Chronicle of the conquest of Granada, 1829); «Магомет и его преемники» (History of Mahomet and his successors, 1849); монументальная биография Джорджа Вашингтона в пяти томах (Life of George Washington, 1859). Написанию всех этих произведений предшествовала огромная скрупулезная работа автора с историческими материалами в Испании и Америке. В свое время эти произведения были высоко оценены и востребованы соотечественниками автора. Биография первого президента США в исполнении Ирвинга долгое время считалась в Америке канонической. Сейчас историческая ценность некоторых упомянутых книг многими исследователями ставится под сомнение (например, о жизни Колумба). Ирвинг и в них остался писателем-романтиком, верящим в силу воображения больше, чем сухим фактам. Но, на наш взгляд, для понимания масштаба фигуры Ирвинга в американской культуре его историко-биографические произведения также необходимо учитывать. Как бы громко это ни звучало, жизнь и творчество американского классика доказали его патриотизм и огромное желание служить своей стране. В этом контексте его вклад в историографию Америки значителен и неоспорим.

Заключение. Свое восхищение Скоттом американский писатель пронес через всю жизнь. Для Ирвинга Скотт был гением, а свою возможность прикоснуться к нему он расценивал как подарок судьбы. Вспоминая сэра Вальтера в кругу семьи в октябре 1858 года, 75-летний Ирвинг сказал: «Никогда я не испытывал такого ощущения счастья, как находясь с ним под одной крышей» (перевод наш. – О. К.). («I never felt such a consciousness of happiness as when under his roof») [12, p. 261].

ЛИТЕРАТУРА

1. Irving, P.M. The Life and Letters of Washington Irving: by His Nephew, Pierre M. Irving / P.M. Irving. – New York: G.P. Putnam's sons, 1862. – V. I. – 422 p.
2. Irving, W. Abbotsford, and Newstead Abby / W. Irving. – Paris, 1835. – 249 p.
3. Aderman, R.M. Critical essays on Washington Irving / R.M. Aderman. – G.K.: Hall & Co., 1990. – 276 p.
4. Аникин, Г.В. Романтизм в США и Англии: некоторые аспекты сравнительного анализа / Г.В. Аникин // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность. – М.: Наука, 1982. – С. 55 – 77.
5. Killick, T. British short fiction in the early nineteenth century: the rise of the tale / T. Killick. – Ashgate Publishing, Ltd., 2008. – 193 p.
6. Leary, L.G. Washington Irving – American Writers 25: University of Minnesota Pamphlets on American Writers / L.G. Leary. – University of Minnesota Press, 1963. – 48 p.
7. Ирвинг, В. Собр. соч.: в 5 т. / В. Ирвинг. – М.: ТЕППА – Книжный клуб; Литература, 2002. – Т. 1: Из «Книги эскизов»; Из книги «Брейсбридж-холл»; Из книги «Рассказы путешественника» / пер. с англ.; вступ. ст. Стенли Т. Уильямса; коммент. С. Валова. – 592 с.
8. Hirschman, E.C. When Scotland was Jewish: DNA evidence, archeology, analysis of migrations, and public and family records show twelfth century Semitic roots / E.C. Hirschman, D.N. Yates McFarland, 2007. – 258 p.
9. Birmingham, S. The grandees: America's Sephardic elite / S. Birmingham. – Syracuse University Press, 1997. – 368 p.
10. Дружинин, А.В. Вальтер Скотт и его современники / А.В. Дружинин // Собр. соч. Т. 4: Этюды об английских писателях. – Имп. Акад. наук, 1865. – С. 588 – 786.
11. Faherty, D. Remodeling the Nation: The Architecture of American Identity, 1776 – 1858 / D. Faherty. – UPNE, 2009. – 246 p.
12. Irving, P.M. The Life and Letters of Washington Irving: by His Nephew, Pierre M. Irving / P.M. Irving. – New York: G.P. Putnam, 441 Broadway, 1864. – V. IV. – 452 p.

Поступила 12.12.2011

**WASHINGTON IRVING AND WALTER SCOTT:
TO THE PROBLEM OF INTERCONNECTION**

O. KLOS

The article is devoted to the problem of interaction between two outstanding writers of the XIXth century Walter Scott and Washington Irving. The history of their meeting, the development of friendship, Scott's participation in Irving's literary career, the perception of each other's works and personalities are described in the article. Particular attention is paid to Scott's role in the formation of Irving as a romantic writer. Irving became interested in folklore under Scott's influence. Later he enriched American literature with the legendary material it lacked. Irving's book "Abbotsford" (1835) formed the basis for some important conclusions about the interaction of the writers in question. The book has not attracted much critical attention though it is also significant as Irving's contribution to Walter Scott's image created by his contemporaries.

УДК 821.111

**ЖАНРОВАЯ ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ МЕДИТАТИВНОГО СТРАНСТВИЯ
В АНГЛИЙСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ****И.Л. ЗАБОГОНСКАЯ***(Полоцкий государственный университет)*

Исследуется проблема трансформации жанровых канонов в романтической медитативно-философской лирике и лирических балладах английских поэтов-лейкистов У. Вордсворта и С.Т. Кольриджа, для которых мотив странствия был традиционен в качестве одного из жанрообразующих речевых средств. Рассмотрены обновленные формы репрезентации мотива статического медитативного странствия как антитезы динамическому не только в рамках жанров медитативно-философской лирики, но и в такой малой эпической форме, как баллада. Выделены основные стилевые признаки «романтизации» этих жанров, их идейная и художественная соотнесенность с антиномичными концепциями медитативного и динамического странствий. Особое внимание уделяется анализу доминантных функций мотива странствия в том или ином жанре, его жанрообразующим и композиционным характеристикам.

Введение. Активное развитие промышленности, экономики и науки в Англии конца XVIII века определяло особое отношение к пространству. Тенденции такого рода В.Н. Топоров охарактеризовал склонностью к «объективации» через попытки «овеществить его [пространство], овнешнить, усреднить (сделать его доступным простым способом измерения), оторвать от субъекта, познающего это пространство». Пространство нужно было покорить и унифицировать, устранив качественные различия, признаки одухотворенности и «психичности». Не было необходимости «вслушиваться» в природу, в ее язык «в надежде на самораскрытие пространства как такового, на сотрудничество с ним, складывающееся в процессе обживания, оживотворения, одухотворения пространства» [1, с. 230].

Такому просвещенческому аналогу «профанного» паломничества предыдущих эпох поэты-лейкисты У. Вордсворт и С.Т. Кольридж и их последователи противопоставляли концепцию странствия как медитативного путешествия внутрь самого себя, где внешняя натуралистическая экспозиция выступала в роли пограничного пространства, своего рода «портала» между зрительно наблюдаемым миром и трансцендентным миром романтического идеала.

Разнородные по жанровой принадлежности произведения медитативной лирики Вордсворта и Кольриджа характеризуются структурным, стилистическим и концептуальным сходством, но не тождественностью. Многочисленные отступления от жанровых канонов в их пейзажной лирике, пасторалях и балладах отображали не столько смешение жанровых возможностей, сколько появление «новых возможностей у жанра» [2]. Целью данной работы как раз и является исследование этих «новых возможностей» романтической реализации мотива странствия в устоявшихся лирических и эпических формах.

Основная часть. Согласно романтической доктрине, сочетающей неоплатонизм, мистицизм и христианские идеи, цель странствия – в познании прекрасного, что тождественно трансценденции, единению с Мировым Истоком, Богом, миром Идеала и, как результат, «спиритуализации тленной плоти» (термин И.П. Смирнова). Подобное «интровертированное» движение реорганизует пространство в чистое время, позволяя страннику перейти из преходящего и ложного в «бытийную длительность, ... в темпоральность как таковую» [3, с. 240]. Процесс такого перехода традиционно оформляется при помощи полифункционального мотива странствия, преимущественно в медитативно-философской лирике.

Сюжетообразующий мотив физического путешествия здесь выполняет не столько традиционную композиционную функцию, сколько образует внешнюю раму, фон для повествования. Основной функцией является моделирующая, позволяющая «надстраивать» глубинные смыслы.

Наиболее последовательно концепция интровертированного движения была реализована в медитативной лирике У. Вордсворта и С.Т. Кольриджа, точнее в тех ее разновидностях, где такие «эпические» признаки мотива странствия, как изобразительность предметных деталей внешнего мира, наличие сюжета и персонажей, подчиняются основным медитативным мотивам произведения, становятся «предметом эмоциональных раздумий лирического субъекта» [4, с. 116]. Сюда относятся медитативно-изобразительная, «персонажная» и медитативно-повествовательная лирика.

Для большинства форм реализации медитативного романтического странствия характерна трехчастная кольцевая композиция, сопоставимая с тремя стадиями процесса инициации. Обязательна экспозиция с подробным и ярким описанием конкретных деталей физического пространства, она представляет уровень физического странствия. Затем описание сцены сменяется описанием медитации (или состоянием трансценденции, полусна, видения), которое было инспирировано созерцанием сцены в целом или ее отдельных фрагментов, неким чувственным опытом (звуком, прикосновением) или контактом с другой

личностью. Эти эмоционально-чувственные раздражители, «проводники», носят амбивалентный характер, являясь одновременно частью действительности и частью идеала. Посетив мир истины, странник возвращается в исходную точку физического пространства, претерпев инициационную трансформацию, обретая знание о единстве всего сущего и о собственной причастности к этому единству. Такая кольцевая структура была описана С.Т. Кольриджем, который определял цель любого повествования или поэтического произведения как претворение разрозненного в целое, чтобы «так представить события, которые в реальной или выдуманной Истории разворачиваются в *линейной* последовательности, дабы они в нашем Понимании обрели характер *кругового* движения – змеи, ухватившей собственный Хвост»¹ [5, p. 545].

Ведущим поэтическим жанром романтизма, сюжетную основу которого составляет вариант трехчастного мотива странствия-инициации как духовного становления, является **пейзажная** или **дескриптивная поэма** (locos-descriptive, landscape, local, descriptive poem). В творчестве поэтов-романтиков этот жанр претерпел значительную трансформацию от преимущественно описательной поэзии к медитативно-изобразительной лирике, где «изобразительность непосредственно оборачивается медитативностью» [4, с. 103]. Природа, которая является основным предметом такого рода описания, у романтиков играет двойную роль. Она одновременно и реалистична, и символична, ее можно физически воспринимать органами чувств и одновременно «прозревать» суть предлагаемых ею ощущений, картин как аналогий истинного мира Идеала. Предметом описания пейзажной поэзии XVIII века традиционно служили поместья, парки, водоемы и другие разновидности ландшафта, свидетельствовавшие о преобразующем воздействии человеческой мысли. В медитативно-изобразительной лирике романтизма акценты радикально смещаются. Чем меньше объект описания напоминал о существовании человека и его вмешательстве в природу, тем более подходящим для описания он становился. Полуразрушенные хижины, старые поместья, поросшие руины, ставшие частью ландшафта, приобретают характер символа победы Природы, Вечности, Космоса над человеческим искусством, тщеславием, бренностью. Образцом масштабной дескриптивной поэмы английского романтизма по праву считается произведение У. Вордсворта «Тинтернское Аббатство» (*Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey on Revisiting the Banks of the Wye During a Tour, 1798*). В этом произведении Вордсворт разрабатывает мотив странствия в экспозиции романтического пасторального пейзажа, наполненного свидетельствами торжества свободной и вечной Природы над человеческим творением: «These plots of cottage-ground, <...> lose themselves / 'Mid groves and copses. <...> hedge-rows, little lines / Of sportive wood run wild: these pastoral farms, / Green to the very door» [6, p. 102].

Такие картины, «beauteous forms» Вордсворта, вызывали у странника ощущение платоновского двоемрия: «feelings too / Of unremembered pleasure <...> that blessed mood <...> In which the heavy and the weary weight / Of all this unintelligible world, / Is lightened» [6, p. 102], а затем и трансцендентного состояния: «Until, the breath of this corporeal frame / And even the motion of our human blood / Almost suspended, we are laid asleep / in body, and become a living soul». Происходит «отверзание» чувств, изменение восприятия: «While with an eye made quiet by the power / Of harmony <...> We see into the life of things» [6, p. 103]. Здесь, как и в других дескриптивных фрагментах Вордсворта и Кольриджа, поэтическая звукопись, метрическая организация, интонация и синтаксис стиха, выбор грамматических форм призваны усилить семантику статичности на суггестивном уровне. Сходство приемов, к которым прибегают эти авторы в такого рода лирике, подчеркивает идейную общность представляемой ими концепции странствия.

«Landscape» физического странствия становится не просто традиционной метафорой или аллегорией «in-scapes», а его отражением в реальном мире. Таким образом, окружающее пространство в дескриптивной поэзии английского романтизма служило источником не только топографической детализации экспозиции, но и художественной образности «географии души поэта». Именно такая модель взаимопроникновения внешнего и внутреннего, перехода физического странствия в духовное, описана в стихотворении С.Т. Кольриджа «Жизнь» (*Life, 1789? – 1791?*): «As late I journeyed o'er the extensive plain... The glorious prospect woke me from the dream. / At every step it widen'd to my sight – / Wood, Meadow, verdant Hill, and dreary Steep, / Following in quick succession of delight, – / Till all – at once – did my eye ravish'd sweep! / May this (I cried) my course through Life portray! / New scenes of Wisdom may each step display, / And Knowledge open as my days advance!» [7, p. 15]. Субъективность описываемого опыта, однако, не замыкает странствие в пространстве внутреннего «я», которое служит одновременно и началом пути познания универсума как странствия-инициации, и его концом – именно сюда странник возвращается, измененный полученным откровением. В поэзии такого рода солипсизм интровертированного странствия преодолевается посредством вмешательства объективной реальности внешнего мира, реализованной в мотиве контакта. Еще один распространенный вид «проводника» в дескриптивной поэзии лейкистов – звук, точнее, пение или музыка. У Вордсворта это жалоба кукушки в его стихотворении «К кукушке» (*To the Cuckoo, 1807*), пение жницы в «Одинокой жнице» (*The Solitary Reaper, 1807*). У Кольриджа

¹ «... the snake with its Tail in its Mouth» (курсив автора).

– трель соловья в «Соловье» (*The Nightingale*, 1796) или звук эоловой арфы в «Эоловой Арфе» (*The Eolian Harp*, 1796).

Обобщая структуру приведенных ранее вариантов репрезентации странствия, можно выделить одну из критических стадий или композиционных «узлов», когда странствие из физического превращается в духовный процесс самопознания, движение прекращается, телесная активность постепенно замирает, сменяясь усилением активности умственной. Горизонтальный вектор трансформируется в вертикальный, углубляющий. Эти «точки» или «места во времени» (*spots of time*), как называл их Вордсворт, отмечают тот момент в развитии сюжета, когда происходит остановка странника в пути, затем следует усыпляющие физиологию созерцание и медитация, состояние трансценденции и движение духа – иными словами, начало другого странствия. На текстовом уровне это отражается в переходе от эпического повествования о путешествии героя к медитативно-философским и лирическим эпизодам, в смене ключевой сюжетобразующей функции мотива странствия на моделирующую.

В этой связи особого внимания заслуживает жанр надписи (*inscription*), которую Вордсворт, Кольридж (и в меньшей мере Саути) трансформировали в самостоятельную дескриптивную поэму о природе. В «романтических» надписях пейзажи не просто выполняют функцию экспозиции, но наделяются моральными и эстетическими характеристиками. В фокусе внимания уже не только пейзаж, но и сам творческий процесс создания надписи или ее интерпретации. Поэт «читает» ландшафт, как странник «читает» написанное на камне, скамье или могильной плите. Поэтические строки сами становятся частью природы, ее посланием. Разница между надписью и тем предметом, на котором она написана, стирается, порождая эффект принадлежности двум мирам (как, например, пение птицы). Эта размытость границ между «семантически заданными, закодированными элементами и несемантическими» определяла для романтиков саму суть поэтического текста [8, p. 51 – 52]. Большинство надписей облечено в форму драматического монолога, построенного на динамическом взаимодействии между повествователем и адресатом (присутствующим или подразумеваемым). Лейкисты повсеместно прибегают к прямому обращению к читателю как путешественнику, принуждая его прервать свое напрасное странствие поверхностного созерцания или поиска смутной цели. Такое обращение зачастую принимает характер императива, «вербального жеста» (Л. Галди), которому путник невольно вынужден подчиниться, сродни тому, как Старый Мореход удерживал за рукав проходящего Гостя, чтобы поведать ему свою историю, остановить его погоню за наслаждениями и сделать его «печальней и мудрей».

Еще Р. Саути в «Надписи для пещеры с видом на Эйвон» (*Inscription for a Cavern that Overlooks the River Avon*, 1797) описал этот процесс трансформации восприятия задержавшегося путника во «внутреннее зрение» («inner eye» Вордсворта): «Gaze stranger here! / And let thy soften'd heart intensely feel / How good, how lovely, Nature!» [9, p. 128 – 129]. Однако в целом по проблематике многочисленные надписи-посвящения Саути ближе к сентиментализму, где именно чувственное созерцание приводит к нравоучительному заключению о превосходстве невинной и прекрасной природы над городской цивилизацией и человеком, в котором кроется корень всех зол. Странствие в надписях Саути не принимало характера романтической трансформации, поэтому выполняло лишь традиционную для данного жанра функцию рамы. Более того, он весьма скептически относился к идеям Вордсворта и Кольриджа о возможности трансценденции, реализованным в их дескриптивной лирике, и неоднократно их пародировал. Пример тому – бурлескный сонет от 15 апреля 1799 «*That gooseberry-bush attracts my wandering eyes...*».

В полной мере концепция медитативного странствия реализована в поэтических надписях Вордсворта и Кольриджа, где эффект «вербального жеста» многократно усиливается напряженностью чувства, очевидной интенцией удержать читающего надпись, увести его с пути динамического странствия. В «Строках, оставленных на камне в разветвлении тисового дерева» (*Lines Left upon a Seat in a Yew-Tree*, 1798) Вордсворта эмоциональное «пау», аллитерационная отрывистость и восклицательная интонация обращения «– Nay, Traveller! rest» [10, p. 37] создают почти физическое ощущение удерживающего жеста руки, принуждающего путника присесть и погрузиться в медитативное созерцание природы, а автор надписи играет роль интерпретатора, беньяновского Толкователя, разъясняющего страннику глубинный смысл зрительных образов.

Помимо предметов и явлений природы, роль «проводника» в медитативном странствии нередко отводилась человеку, с которым вступал в контакт (даже просто наблюдая за ним) странник на своем пути. Появление другого персонажа усиливало эпическую составляющую мотива странствия, его содержательность, событийность. Тем не менее эти произведения остаются лирическими, где и персонажи, и повествование участвуют в создании так называемого «лирического сюжета» (Г.Н. Пospelов), состоящего «только из внешнего чередования лирических эпизодов» и не углубляющегося до какой-либо конфликтности [4, с. 160]. Эти особенности прослеживаются в пасторалях и балладах Вордсворта.

Если в рассмотренных ранее формах медитативно-изобразительной лирики основное место отводилось природным пейзажам как экспозиции, исходной точке пути, то пасторали Вордсворта содержали новую романтическую репрезентацию искомого идеального пространства, конечной точки, созвучную христианским представлениям о странствии души как пути домой. Вордсворт наделяет статусом пасторального идеала патриархальный сельский уклад, семейные ценности и трудовую жизнь крестьян, воплощающие то слияние с природой, которое имело для поэтов-романтиков сакральный характер.

В романтической пасторали странствие носило лейтмотивный характер. С одной стороны, странствие повествователя, как и в дескриптивной лирике, играло роль обрамляющего повествования. Однако основная смысловая нагрузка ложилась на вставную историю другого персонажа. В этой вставной истории обязательно присутствовал мотив странствия в его сюжетообразующей и моделирующей функции: персонаж рассказывал о собственном или чужом путешествии, странник-повествователь непременно приостанавливал свой путь, чтобы выслушать историю. Бесхитрый рассказ крестьянина, насыщенный бытовыми подробностями и простыми, но яркими человеческими чувствами, приобретал характер притчи о странствии ложном и истинном. Житейская мудрость этой истории сочетается в сознании слушателя с картинами окружающего пейзажа, и этот параллелизм провоцирует начало медитативного странствия как такового и, соответственно, маркирует переход от текста к подтексту, усиление моделирующей функции странствия. Традиционная статичность сельской идиллии беспрестанно противопоставляется динамичному порыву мятежного духа, стремящегося вырваться на свободу, но не осознающего целей и направления этого движения. Более того, это мятежное движение чаще всего обрекается на неудачу. В «Майкле» (*Michael, 1800*) изображено идеальное убежище странствия-ухода, естественность сельского уклада, патриархальных ценностей и бесхитрых родственных отношений. Городская цивилизация выступает как ложный Рай Цирцеи или Ярмарка Тщеславия Беньяна, становясь тем местом, куда устремляется в своем странствии Люк, и где он теряет корни, духовную целостность, связь с природой. Оттуда он исчезает в неизвестном направлении – то есть гибнет как цельная личность для мира.

Лирические баллады Вордсворта по содержанию и структуре мало отличаются от его пасторалей. О слабой жанровой дифференциации этих двух форм у Вордсворта свидетельствует, например, подзаголовок «пасторальная баллада» к «Раскаянию» (*Repentance, 1820*). Это произведение продолжает разработку той же проблематики, что и «Майкл», но уже с позиции ушедшего и раскаявшегося Люка. Библейская аллюзивность мотива странствия обогащает оба эти произведения семантикой образа блудного сына, грехопадения, Завета и его нарушения, раскаяния и потери Райского блаженства – все это представлено в форме истории крестьянской семьи, потерявшей свое имение, а вместе с ним счастье и душевный покой. Герои, встречающиеся на пути странника-повествователя, одинокие, слабые и уязвимые – дети и старики, нищие и блаженные – становятся для него свидетельством силы духа, мудрецами, постигшими тайные знаки природы и Бога и ставшими такими же знаками, живыми свидетельствами истины. Провозглашая метафизическое единство и равенство мира и его отдельных частиц, они сами представлялись скорее принадлежащими пейзажу, нежели миру людей и действий. Да и весь сборник лирических баллад в целом, по мнению В.М. Татейшвили, – «своеобразные размышления лирического характера о природе человеческих страстей и их проявлении» [11, с. 67].

Баллады Кольриджа, в отличие от большинства вордсвордовских, динамичны по сути. Среди основных жанровых характеристик романтической баллады лиро-эпического типа можно выделить психологизм, дескриптивность, драматичность, лиричность и эпичность, что как нельзя лучше удовлетворяет формальным особенностям поэтической репрезентации мотива странствия. Как и в других романтизированных поэтических жанрах, лиричность достигается «идейно-эмоциональным осмыслением изображенной жизни, подбором сюжетно-предметных деталей, экспрессивностью композиционно-словесных, интонационно-ритмических средств поэтического повествования» [12, с. 54 – 55]. В «Сказании о Старом Мореходе» это действие становится аналогом «дурного пути», лже-странствия, ведущего к проклятию. Скитаясь из страны в страну, имея мистический дар внушения, он останавливает слушателя движением руки и завораживающим «glittering eye», чтобы рассказать свою историю. Та же функция возлагается на повествователя в надписях лейкистов, на многочисленных героев пасторалей и баллад Вордсворта. Выбор слушателя во всех этих произведениях тоже не случаен: свадебный гость Кольриджа, ведомый слушателем, не видящий сути вещей за суетой своей поспешности – все тот же «bold Adventurer», Traveller, Stranger из надписей, Люк и Питер Белл Вордсворта и все те, кто подобно Мореплавателю в начале его странствий гонятся за призрачными химерами. Остановить бесцельное движение вовне, направить его внутрь, трансформировать восприятие слушателя-читателя – общая дидактическая цель интимности драматического диалога в медитативной лирике лейкистов и мистицизма баллад Кольриджа и Саути. Их моральные уроки во многом сходны – великое единство и равная ценность всех творений природы как «отпечатков» руки Творца, Бога, который «есть Любовь».

Заключение. В лирике английского романтизма мотив медитативного странствия реализовывался в традиционных для него жанровых формах медитативно-изобразительной, «персонажной» и медитативно-повествовательной лирики, лиро-эпической баллады, где выполнял несколько функций: в обрамляющем повествовании – сюжетообразующую, во вставных – моделирующую. Концептуальная структура странствия-инициации и его семантика обуславливали содержание и тематику произведения, композиционное оформление трехчастного циклического сюжета, что можно классифицировать как жанрообразующую функциональность. Романтическая репрезентация мотива странствия в его медитативном варианте не могла самостоятельно спровоцировать ломку жанрового канона, но немало поспособствовала расширению его возможностей многочисленными отступлениями от предписанной формы. Такие отступления служили способом актуализации «неканонических» жанровых приемов и характеристик, смещения идейно-художественных акцентов с классицистических на романтические. В традиционные жанровые формы реализации мотива медитативного странствия английские поэты-романтики привнесли новые аспекты, как стилевые, так и содержательные. Лишив «высокие» классицистические жанры оды, пасторали и надписи-посвящения пафосности и искусственности, привнеся в балладу психологизм и субъективность, они постепенно подходили к созданию синтетического жанра, названного Л.Я. Гинзбург «внежанровым лирическим стихотворением», в котором форму диктовало содержание, а не наоборот.

ЛИТЕРАТУРА

1. Топоров, В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура / отв. ред. Т.В. Цивьян. – М.: Наука, 1983. – С. 227 – 284.
2. Марков, А.В. Романтическая морфология / А.В. Марков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kogni.narod.ru/rommorph.htm>. – Дата доступа: 14.11.2010.
3. Смирнов, И.П. Homo in via / И.П. Смирнов // Генезис. Философские очерки по социокультурной начинательности / И.П. Смирнов. – СПб.: Алетейя, 2006. – С. 236 – 250.
4. Поспелов, Г.Н. Лирика среди литературных родов / Г.Н. Поспелов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 208 с.
5. Coleridge, S.T. Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge, Vol. IV, 1815 – 1819 / S.T. Coleridge. – N.Y.: Oxford University Press, 2002. – 468 p.
6. Wordsworth, W. Selected Poetry and Prose / W. Wordsworth. – New York and Scarborough, Ontario: A SIGNET Classic New American Library, Times Mirror, 1970. – 448 p.
7. Coleridge, S.T. Poetical Works I: Poems (Reading Text) / S.T. Coleridge. – Princeton University Press, 2001. – 1403 p. – (The Collected Works of S.T. Coleridge; 16).
8. Chase, C. Monument and Inscription: Wordsworth's "Rude Embryo" and the Remaining of History / C. Chase // Romantic Revolutions: Criticism and Theory / ed. Kenneth R. Johnston et al. – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990. – P. 50 – 77.
9. Southey, R. Poems by R. Southey. Volume the First, 3rd Edition / R. Southey. – Bristol: Biggs and Cottle, 1799. – 207 p.
10. Wordsworth, W. The Complete Poetical Works of William Wordsworth, Poet Laureate, etc., etc. ed. by Henry Reed / W. Wordsworth. – Philadelphia: Troutman and Hayes, 1852. – 728 p.
11. Татейшвили, В.М. В. Вордсворт и модификация жанра баллады в «Lyrical Ballads» / В.М. Татейшвили // Проблемы истории литературы: сб. ст. Вып. 3. – М.: МГОПУ, 1997. – С. 65 – 67.
12. Арендаренко, І. По дорозі й назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і poetика) / І. Арендаренко. – К.: ПЦ «Фоліант», 2004. – 216 с.

Поступила 06.09.2011

GENRE DIFFERENTIATION OF MEDITATIVE WANDERING IN THE POETRY OF ENGLISH ROMANTICISM

I. ZABAHOVSKAYA

The article dwells upon the problem of genre transformation in romantic meditative-philosophic lyrics and ballads of the "lakers" such as W. Wordsworth and S.T. Coleridge. The motif "wandering" is concerned, that was a traditional genre-making device. The work deals with the renewed representations of "meditative wandering" motif as the antithesis to "dynamic" both in meditative and ballad form. Much attention is paid to the major style features of the romantization process within these genres. The article is focused on the analysis of the "wandering" motif dominant functions in these genres, its genre-making and structural characteristics.

УДК 821.111.09-31

**ЛИТЕРАТУРНАЯ АЛЛЮЗИЯ
КАК ФОРМА ПРИСУТСТВИЯ ЛИЧНОСТИ АВТОРА В ПРОИЗВЕДЕНИИ
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ ДЖЕЙН ОСТЕН)**

А. С. КОНОНОВА
(Полоцкий государственный университет)

На примере романов английской писательницы Дж. Остен рассматривается использование литературной аллюзии (в самом широком ее понимании) как формы присутствия личности автора в художественном тексте, а также обосновывается целесообразность использования таких аллюзий, как надежного источника дополнительной информации об авторе, его отдельных произведениях и творчестве в целом. В качестве материала для практического анализа выбраны произведения разных периодов творчества писательницы с целью получения наиболее полной информации, а все использованные в произведениях аллюзии разделены на группы в зависимости от принадлежности к тому или иному литературно-культурному направлению. По результатам анализа сделаны выводы о том, можно ли считать употребление аллюзий формой присутствия автора в произведении, а также о функциях данного приема.

Введение. Ни одно литературное произведение невозможно представить в отрыве от контекста, будь то контекст, созданный произведениями того же автора, либо гораздо более широкий, сформированный всеми предшествующими и современными произведениями того же жанра и даже рода. При этом в подобный контекст произведение помещает как читатель, воспринимающий его, так и сам автор, создающий произведение, с разной степенью осознанности ссылающийся на своих современников и предшественников в литературе. Именно таким образом в произведение проникает «чужое слово», как правило, в форме аллюзий, цитат и реминисценций на другие литературные произведения, их героев и авторов, хотя встречаются аллюзии и на произведения других видов искусства – живописи, архитектуры, музыки, скульптуры и т.д. Однако в данной статье мы будем рассматривать лишь упоминания произведений литературы, используя термин «аллюзия» в самом широком его значении – ссылка на другое литературное произведение либо его автора в любой форме: явной или неявной цитаты, эксплицитного или имплицитного упоминания персонажа, названия либо автора произведения, и даже использования такого приема, как антономазия (употребление имени собственного в качестве нарицательного), а также заимствования чужого сюжета, образа или ритмико-синтаксических ходов повествования [1, p. 119].

Цели и функции введения «чужого слова» в собственное повествование разнообразны, при этом автор далеко не всегда осознает значение и роль подобных приемов в собственном произведении. Однако для литературоведческого исследования творчества отдельного автора анализ использования им литературной аллюзии позволяет сделать вывод о степени присутствия личности реального автора в вымышленном, созданном им тексте. Выявив подобное присутствие, можно лучше понять как творческий метод данного писателя, так и его отношение к персонажам своих и чужих произведений, литературе и литературному процессу вообще. Изучение именно литературной аллюзии как формы присутствия личности автора в художественном тексте достаточно продуктивно и достоверно, поскольку даже если данный прием употреблен неосознанно, нельзя говорить о случайности выбора произведения-ссылки, в каждом случае можно проследить ассоциативный ряд, который привел к упоминанию того или иного произведения или его героя. Достоверность таких выводов подтверждается документальными материалами: дневниками, письмами, литературно-критическими статьями и выступлениями автора.

При комплексном изучении творчества Джейн Остен анализ употребления автором литературных аллюзий приобретает особое значение по нескольким причинам. Во-первых, писательница никогда не писала литературно-критических манифестов и статей, а о собственных предпочтениях в литературе общалась (довольно сдержанно) в переписке с родственниками и друзьями, большая часть которой была уничтожена ее сестрой после смерти писательницы. Во-вторых, Остен в ходе работы над произведением стремилась достичь как можно большей объективности, реальности повествования, именно поэтому она стремилась не навязывать читателю собственное мнение о событиях и персонажах, а приблизить свое повествование к репортажу о событиях, свидетелем которых читатель мог бы стать вместе с ней. Данное мнение о творческом методе писательницы высказывалось и подчеркивалось многими исследователями. Так, Генри Боннел в монографии «*Charlotte Bronte, George Elliot, Jane Austen. Studies in their Works*» (одной из первых работ, посвященных изучению творчества Остен, изданной еще в 1902 г.) отмечает, что произведениям Остен свойствен «...совестливый реализм, который не позволял ей описывать то, чего она не знала по собственному опыту» [2, p. 342]. Таким образом, четкая информация о воззрениях Остен немногочисленна, поэтому любой ее источник представляется ценным и важным.

В данном исследовании мы стремимся доказать, что введение «чужого слова» в романах Джейн Остен является источником информации об авторе (автор в данном случае рассматривается как единство

двух начал – эмпирико-бытового, т.е. биографического автора, реально существовавшей исторической личности, и художественно-созидательного, т.е. автора-творца произведения, присутствие образа которого обеспечивает наличие «авторского кругозора», охватывающего художественную действительность произведения во всех ее началах и проявлениях [3, с. 274]), и в то же время способом авторского самовыражения в произведении. При подобном подходе аллюзия предстает как форма присутствия личности реального автора в вымышленном тексте.

Основная часть. Для того чтобы иметь возможность делать выводы о том, что использование аллюзий является не случайным художественным приемом, а изучение их позволяет делать достоверные выводы, прежде всего следует разделить существующие аллюзии, встречающиеся в текстах ее произведений, на несколько групп. Данное деление будет основываться на принадлежности упоминаемого автора либо произведения к той или иной литературной традиции. В качестве материала для анализа мы будем использовать романы «*Разум и чувства*» (начатый, предположительно, в 1797 и опубликованный в 1811 г.), «*Аббатство Нортенгер*» (начатый около 1798 – 1799 гг., и опубликованный посмертно в 1818 г.) и «*Доводы рассудка*» (законченный в 1816 г. и опубликованный только в 1818 г., после смерти писательницы). Выбор произведений для исследования обусловлен тем, что данные романы относятся к разным периодам творчества писательницы, следовательно, проанализировав эти произведения, мы сможем получить наиболее полное представление о месте аллюзии в творчестве Остен.

К первой группе аллюзий можно отнести упоминание авторов – приверженцев просветительской традиции и их произведений. Среди них можно особо выделить Александра Поупа («*Разум и чувства*», «*Аббатство Нортенгер*», «*Доводы рассудка*») и Генри Филдинга (его роман «*История Тома Джонса, найденыша*» упомянут в «*Аббатстве Нортенгер*»).

Ко второй, более многочисленной, – ссылки на произведения предромантиков, а именно на произведения в жанре готического романа. Целый список данных произведений был приведен писательницей в романе «*Аббатство Нортенгер*», он включает: «*Удольфо*» Э. Рэдклифф; «*Замок Вольфенбах*» и «*Таинственное предостережение*» миссис Парсонс; «*Клермонта*» Р.М. Рош; «*Чародея Черного леса*» П. Тойтхольда; «*Полуночный колокол*» Ф. Лэтем; «*Рейнскую сироту*» Э. Смит и «*Страшные тайны*» П. Вилля [4, с. 32].

В третью группу следует выделить авторов и произведения сентименталистов, в основном поэтические: Джеймса Томсона и Уильяма Каупера («*Разум и чувства*»); Томаса Мосса, Томаса Грея и Джона Гея («*Аббатство Нортенгер*»); Мэтью Прайора («*Доводы рассудка*»).

К четвертой группе правомерно отнести аллюзии на произведения романтиков – Байрона и Скотта, использованные во всех трех анализируемых романах.

Последнюю группу составляют ссылки на авторов и произведения, которые многие исследователи относят к реалистическим – это романы Фанни Берни и Марии Эджуорт, современниц писательницы, упомянутые в «*Аббатстве Нортенгер*» и «*Доводах рассудка*».

Сопоставив отношение писательницы к упомянутым выше произведениям и авторам, мы выяснили следующее:

1) к творчеству просветителей Остен относилась с огромным уважением, о чем говорят и ее собственные письма, и свидетельства родственников. Так, в письме сестре она пишет «...*Поуп – единственный в этом мире, кто не ошибался*» [5]; в своем творчестве она во многом следовала принципам просветителей, и именно под их влиянием сформировались основы ее творческого метода. Не удивительно, что она перенесла свое отношение в произведения: Поупа она цитирует тогда, когда в жизни Энн Элиот происходит одно из самых значительных событий – ей приходится выбирать между сохранением семейного состояния с помощью нежелательного для нее замужества и свободой. Также его произведения Остен упоминает, иронизируя над приверженностью некоторых героев своих произведений к сентиментализму: Элинора советует Марианне, своей младшей, чрезмерно чувствительной, сестре, рассматривая кандидата на роль возлюбленного, убедиться, что «...*что Поуп восхищает его в должной мере и не более*» [6, с. 74], подчеркивая тем самым, что те, кто ценит Поупа больше, чем сентименталистов, отличается более трезвым и разумным отношением к жизни. Примерно с той же целью – иронии над чуждыми ей литературными вкусами – Остен вкладывает в уста Джона Торпа, недалекого самовлюбленного юноши, рассуждения о романе как жанре литературы, в котором он ставит на один уровень произведения авторов готических романов и «*Тома Джонса*»;

2) упоминание готических романов и их авторов в «*Аббатстве Нортенгер*» продиктовано логикой самого произведения, поскольку оно представляет собой пародию на готический роман, поэтому Остен и строит собственное произведение в соответствии с канонами данного жанра, по крайней мере с точки зрения формы повествования: многие фрагменты «*Аббатства*» перекликаются с соответствующими фрагментами произведений Рэдклифф. Однако и в этом случае мы сталкиваемся с ярким примером выражения личности автора: Остен на протяжении всего повествования последовательно критикует все принципы и приемы, присущие произведениям данного жанра, сравнивая, сталкивая примеры героев, сцен, ситуаций из готического романа с жизнью, столкновение которого всё, присущее предромантизму, не выдерживает и рассыпается, уступая место реальному положению дел;

3) хотя в предисловии к «*Аббатству Нортенгер*», написанном братом писательницы после ее смерти, он пишет о том, что «...*Каупер* был любимым поэтом-моралистом» его сестры [7], сама Остен крайне неодобрительно отзывалась о творчестве сентименталистов, не принимая их чрезмерной чувствительности и возвышения роли чувств. Вероятнее всего, именно поэтому произведения сентименталистов стали объектом пародии в ее юношеских романах, вошедших в сборник «*Ювенилиа*». В анализируемых произведениях писательница прибегала к упоминанию поэтов-сентименталистов исключительно в ироническом контексте: описывая «образование», которое получила Кэтрин Морланд в процессе подготовки к тому, чтобы стать «героиней», характеризуя пристрастия Марианны, отличавшейся чрезмерной порывистостью и склонной действовать в соответствии с велениями чувств, а не разума. Таким образом, все отрицательное, чуждое писательнице, будь то литературные пристрастия героев, способ поведения, стиль жизни или отдельно взятый поступок, оказывается, как правило, связанным с произведениями сентименталистов;

4) если отношение Остен к сентименталистам было достаточно четким и однозначным, то с романтиками, с которыми у нее было больше точек соприкосновения, подобной ясности не было. С одной стороны, принципы романтизма не были ей близки так же, как и принципы сентиментализма. С другой – романтики были ее современниками, и их творчество, с которым она была отлично знакома, не могло не оказать на нее влияния. С Вальтером Скоттом ее отношения были, пожалуй, наиболее сложными и противоречивыми. В одном из своих писем к сестре, от 20 июня 1808 года, Остен пишет: «*Ought I to be very much pleased with "Marmion"?* As yet I am not» [5] («*Должна ли я восхищаться "Мармионой"?* Пока она не производит на меня впечатления») (перевод наш. – А. К.). О том, что ее отношение к Скотту не слишком изменилось с течением времени, говорят также письма от 10 января 1809 года и 29 января 1813 года, в первом из которых она рада избавиться от своего тома «*Мармионы*», переслав его кому-то из знакомых, а во втором критикует излишнюю романтичность его произведений. Однако в это же время она пишет: «*По какому праву Вальтер Скотт пишет романы, к тому же еще и хорошие? ... мне он не нравится, и Уэверли мне не понравится, – я это твердо решила и не намерена отступаться от своего решения. Боюсь только, что мне придется это сделать*» [8, с. 22] – заявление достаточно ироничное, вполне в духе Джейн Остен, умевшей одновременно, одной фразой выразить восхищение и неприятие (следует также заметить, что последняя цитата – из письма, написанного уже после публикации восхищенного отзыва Скотта об «*Эмме*»). Об отношении Остен к Байрону можно судить лишь по ее письму к сестре Кассандре от 5 марта 1814 года, в котором писательница извиняется за то, что начинает очередное письмо к сестре только потому, что ей нечего больше делать, так как до этого она читала «*Корсара*», но не захотела продолжать. Пристрастием к чтению произведений этих авторов Остен наделяет Марианну (что представляется достаточно логичным, учитывая ее любовь к сентименталистам и романтикам), а также капитана Бенвика («*Доводы рассудка*»). При этом во втором случае контекст, в котором упомянуты «*Мармиона*» и «*Дева озера*» В. Скотта, а также «*Гяур*» и «*Абидосская невеста*» Дж. Байрона, достаточно благоприятный: неразговорчивый после пережитой личной трагедии капитан наконец находит в себе силы пообщаться, и первой темой становится литература. Однако Энн Элиот (которую многие исследователи вообще склонны отождествлять с самой писательницей), охотно поддерживающая разговор вообще, так и не может составить определенного мнения в том, что касается двух упомянутых авторов, и поэтому в конце концов делает максимально нейтральный вывод: «...*it was the misfortune of poetry to be seldom safely enjoyed...*» [9, р. 89]. Таким образом, свое отношение писательница, безусловно, перенесла в собственные произведения, и аллюзии на произведения романтиков в ее романах последовательно продолжают взгляды Остен: пристрастиями к романтикам она наделяет духовно не близких себе героев, чье поведение не вызывает ее одобрения, но в то же время резкой критики и бурного протеста их произведения также не вызывают, поэтому герои, олицетворяющие правильный с точки зрения писательницы образ мышления, достаточно снисходительны к творчеству данных авторов;

5) фрагмент романа «*Аббатство Нортенгер*», в котором Остен упоминает произведения Фанни Берни и Марии Эджуорт, получил среди переводчиков и исследователей ее творчества название «*Оправдание романа*», поскольку именно в нем Остен первый и, пожалуй, единственный раз позволила себе крайне эмоционально и открыто высказать собственные суждения о том, что касается литературы вообще и жанра романа в частности, изложив свои соображения о функциях и целях, а также основных чертах данного жанра литературы. Именно в этом отрывке Остен ставит себя в один ряд с этими писательницами, говоря: «*The advantages of natural folly in a beautiful girl have been already set forth by the capital pen of a sister author*» [10, р. 84] – предположительно, Остен намекает на героиню романа «*Камилла*» Ф. Берни [11, с. 661], при этом называя Берни «*сестрой по перу*». Известно также, что Эджуорт была для Остен авторитетом в том, что касалось литературы, – настолько, что она даже послала ей один из своих романов, чтобы узнать ее мнение [12, р. 123]. Можно утверждать, что упоминания этих двух писательниц и их произведений – единственные аллюзии (за исключением произведений просветителей), употребленные не в насмешливо-ироничном тоне (по крайней мере, авторская ирония была направлена не на авторов и произведения, а на тех, кто считает подобную литературу недостойной внимания, и поэтому скрывает то, что читает романы, отзываясь о них с пренебрежением). Таким образом, «*Оправдание романа*», как и остальные аллюзии на данных авторов, также являются последовательным выражением позиции автора, своеобразным голосом реального автора в создаваемом им вымышленном мире художественного текста.

Подводя итоги анализа употребления аллюзий в текстах произведений Джейн Остен, можно сделать следующие **выводы**:

- несмотря на то, что нельзя с полной достоверностью говорить о том, насколько сознательным был выбор того или иного автора либо его произведения для ссылки, все обнаруженные в рассматриваемых романах аллюзии точно отражают литературные взгляды и пристрастия самого автора, причем это справедливо как в отношении автора эмпирико-бытового, так и художественно-созидательного, поскольку данный выбор можно объяснить как с точки зрения отношения Остен (т.е. реально существовавшего человека) к упоминаемым произведениям (что находит подтверждение в ее письмах и воспоминаниях о ней современников), так и с точки зрения логики повествования: литературные вкусы героев соответствуют их образам, продолжают и дополняют их, помогая читателю составить наиболее полное представление;

- поскольку представляется возможным доказать, что употребленные в текстах романов аллюзии являются не просто случайно выбранными отсылками читателя к другим авторам и произведениям, а служат для более эффективного воплощения авторского замысла, и вместе с тем – продолжением и отражением реальных взглядов писательницы, то правомерно считать употребление литературных аллюзий одной из форм присутствия личности автора в повествовании, с помощью которой Остен не только смогла создать более достоверные и глубокие образы героев, но и имплицитно высказать собственное отношение к ним, их характерам, образу мышления, поступкам;

- в то же время верно и обратное утверждение: с помощью тщательного и подробного анализа употребленных в текстах романов аллюзий возможно получение более точной информации о самом авторе как эмпирико-бытовом, так и художественно-созидательном, что в свою очередь даст представление о его художественном методе, его особенностях, формировании и изменении на протяжении творческой активности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Макеева, М.Н. Интертекстуальность как авторская техника программирования читательского восприятия художественного текста / М.Н. Макеева // *Hermeneutics in Russia*. Issue 1. – 1999. – Vol. 3. – P. 118 – 124.
2. Bonnell, Henry H. *Charlotte Bronte, George Elliot, Jane Austen. Studies in their Works* / Henry H. Bonnell. – Longman, Green, and Co, 1902. – 475 p.
3. Косиков, Г.К. К теории романа: роман нового времени / Г.К. Косиков // *Вестн. Смоленск. гос. ун-та. Сер. 1: филология*. – 2000. – № 1. – С. 268 – 280.
4. Остен, Дж. *Собрание соч.: в 3 т. / Дж. Остен*. – М.: Худож. лит., 1989. – Т. 2: Нортенгерское аббатство: Романы. – 670 с.
5. *Letters*. *Brabourne Edition* // Jane Austen [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pemberley.com/janeinfo/brablets.html#dedicat>. – Дата доступа: 28.07.2011.
6. Остен, Дж. *Собрание соч.: в 3 т. / Дж. Остен*. – М.: Худож. лит., 1989. – Т. 1: Чувство и чувствительность: Романы. – 750 с.
7. Austen, H. *Preface to Persuasion and Northanger Abbey* // H. Austen [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.austen.com/persuade/preface.html>. – Дата доступа: 01.08.2011.
8. Гениева, Е. *Обаяние простоты* / Е. Гениева // *Остен, Дж. Собрание соч.: в 3 т. Т. 1: Чувство и чувствительность: Романы* / Дж. Остен. – М.: Худож. лит., 1989. – 750 с.
9. Austen, J. *Persuasion* / J. Austen. – Penguin Books, 1996. – 402 p.
10. Austen, J. *Northanger Abbey* / J. Austen. – Penguin Books, 1996. – 320 p.
11. Демурова, Н. *Комментарии* / Н. Демурова, Н. Михальская // *Нортенгерское аббатство*. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 655 – 669.
12. *Miss Thackeray. A Book of Sibyls* / Miss Thackeray. – London, 1883. – 230 p.

Поступила 02.11.2011

A LITERARY ALLUSION AS ONE OF THE FORMS OF THE AUTHOR'S PRESENCE (IN THE WORK OF FICTION BY EXAMPLE OF JANE AUSTEN)

A. KONONOVA

The article dwells upon a literary allusion (in its widest sense) as one of the forms of the author's presence in the literary text by example of Jane Austen's novels. It is also proved that such allusions provide a researcher with an additional reliable source of information about the author and her personality as well as about her creative activity in general. For analyses were chosen novels of different periods of the author's creative activity in order to obtain as much information as possible. All allusions are classified into groups depending on the literary school they belong to. On the grounds of the carried analyses a conclusion is made whether a literary allusion can be viewed as one of the forms of the author's presence in a novel, as well as about the functions of this literary device.

УДК 821.111(73)

**“СТРАЧАНАЕ ПАКАЛЕННЕ” ЯК ЛІТАРАТУРНЫ ФЕНОМЕН
(НА ПРЫКЛАДЗЕ РАМАНА “І ўзыходзіць сонца” Э. ХЕМІНГУЭЯ)**

**З.І. ТРАЦЦЯК
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)**

Даследчыкі літаратурных твораў, прысвечаных падзеям першай сусветнай вайны, неаднаразова звярталіся да катэгорыі “страчанае пакаленне”. Традыцыйна дадзены тэрмін выкарыстоўваўся для характарыстыкі твораў Р. Олдынтана, Э.М. Рэмарка і Э. Хемінгуэя. Асаблівая ўвага надавалася раману “Фіеста” амерыканскага пісьменніка, дзе ўпершыню быў згаданы выраз “страчанае пакаленне”. Пазней крытыкі ва ўсім свеце пачалі ўспрымаць твор Э. Хемінгуэя як энцыклапедыю па быцці ветэранаў вайны, якія расчараваліся ў сучаснай ім светабудове. Павярхоўнае прачытанне кнігі не дазволіла заўважыць, што “страчаныя” персанажы для прэзаіка ўяўляюць сабой неаднастайную масу. “Страчанае пакаленне” ў артыкуле разглядаецца комплексна: на прыкладзе трох асноўных груп дзеючых асоб у рамане “Фіеста”. Вылучаюцца агульныя і адметныя элементы ў сістэме іх каштоўнасцей, сьвярджаецца, што Э. Хемінгуэй і галоўны герой рамана цалкам не адносяць сябе да “страчанага пакалення”.

Уводзіны. Раман “Фіеста” (“І ўзыходзіць сонца”, *Fiesta, The Sun Also Rises*) (1926) Э. Хемінгуэя лічыцца адным з твораў, у якіх рабілася спроба раскрыць духоўную гісторыю заходняй цывілізацыі ў 1920-я гады. Рыхтавацца да маштабнага адлюстравання чалавечага быцця прэзаіка пачаў працуючы над зборнікам “У наш час” (*In Our Time*), дзе ў апавяданнях “Не ў сезон” (*Out of Season*) і “Кошка пад дажджом” (*Cat in the Rain*) ён раскрыў быццё ў Еўропе “простастрчаных” персанажаў-эспатрыянтаў з ЗША. Яны характарызаваліся адчуваннем адарванасці ад мінулага, бессэнсоўнасці і адзіноты ў сучаснасці. Як і героі пазнейшага рамана “Фіеста”, яны “заўважалі заняпад таго, што некалі здавалася бяспрэчнай ісцінай: рэлігія, інтымныя чалавечыя адносіны, культурная і сацыяльная іерархія, мужчынскі аўтарытэт” [1, с. 57]. Невялікія апавяданні-замалёўкі адкрывалі перад Э. Хемінгуэем шэраг актуальных праблем, якія ён палічыў неабходным разгледзець у творы больш буйной формы.

Асноўная частка. Эпіграф да рамана “Усе вы страчанае пакаленне” [2, с. 11] на доўгі час вызначыў стаўленне да кнігі, толькі як да падручніка па яго гісторыі (а *text-book of lost generation*) [3, с. 79]. Само спалучэнне “страчанае пакаленне” аказалася настолькі трапным, што пачало выкарыстоўвацца не толькі ў літаратуразнаўстве, але і гісторыі і сацыялогіі. Самі персанажы твора “крочылі” ў грамадскае жыццё, прадвызначалі паводзіны многіх чытачоў, якія сталі паслядоўнікамі створанага ў літаратурна-мастацкім творы кодэкса паводзін.

У рамане “Фіеста” аповед быццам бы вядзецца пра дзеючых асоб, якія пасля ўдзелу ў першай сусветнай вайне пачалі жыць у духоўным вакууме з прычыны нежадання браць на сябе адказнасць за ўласныя дзеянні. Рабіліся гэтыя аднабаковыя высновы нягледзячы на тое, што аўтар выказваўся супраць такой ацэнкі твора і змяніў рабочую назву рамана “Страчанае пакаленне” на “Фіеста”. У размове з К. Бэйкерам у 1951 годзе Э. Хемінгуэй зазначае: “Не існуе такой рэчы, як страчанае пакаленне. Я думаю, што могуць быць разбітыя, магчыма, не пакінуўшы следу. Аднак, каб іх чорт узяў, калі мы страчаныя, акрамя забітых, інвалідаў вайны з параненымі тварамі, і людзей, афіцыйна прызнаных вар’ятамі. ... Мы былі па-сапраўднаму надзейным пакаленнем, нават калі некаторыя з нас не атрымалі адукацыі” [3, с. 80–81]. А ў адным з лістоў амерыканскі пісьменнік зазначаў: “кніга гэта для мяне была пра спрадвечную зямлю, якая выклікае пяшчоту і захапленне, а не пра маё пакаленне” [4, с. 229].

Ужо па спалучэнні двух эпіграфаў (словаў Г. Стайн і цытаты з “Кнігі Эклісіяста, ці Прапаведніка”) можна зрабіць выснову, што Э. Хемінгуэй “страчаным”, у параўнанні са сваімі папярэднікамі, лічыць кожнае наступнае пакаленне ў гісторыі цывілізацыі. Зварот да Бібліі падмацоўвае ідэю аб маштабнасці і цыклічнасці ўзнікнення пачуцця “страчанасці”. Пазней, у аўтабіяграфічным творы “Свята, якое заўсёды з табой” (1960) амерыканскі прэзаік адзначае: “... усе пакаленні ў нейкай ступені страчаныя, так было і так будзе” [5, с. 23].

Трэба ўлічваць і тое, што паняцце, якое атрымала шырокую вядомасць на старонках мастацкага твора, за час існавання ў літаратуразнаўстве і іншых гуманітарных навуках набыло некалькі сэнсаў. Папершае, Г. Стайн, якая лічыцца аўтарам знакамітага выказвання, адносіла да гэтай плыні большасць малядых інтэлектуальна выганчаных амерыканскіх “літаратурных мадэрністаў, якім не давала спакою адчуванне здрады і пустаты, што было прынесена ваенным разбурэннем” [6, с. 75], якое канчаткова пацвер-

дзіла банкруцтва пазітывісцкіх ідэй папярэдняй эпохі і веры ў чалавечы розум, як сродак паляпшэння жыцця пры дапамозе навуковых дасягненняў і новых сацыяльных праектаў.

Олдрыдж Дж. працягнуў разважанні Г. Стайн і ахарактарызаваў амерыканскае “страчанае пакаленне” падрабязней. Паводле яго меркаванняў, гэта былі маладыя эстэты з ЗША, што пад уздзеяннем патрыятычных слоганаў пакінулі навучальныя ўстановы і месцы працы, каб сустрэцца са светам гераічных прыгод у Еўропе, што асацыявалася з Парыжам, выяўленчым мастацтвам і літаратурай. Невыпадкава, многія “страчаныя” накіроўваліся служыць у горад сваёй мары, замест непасрэднага ўдзелу ў вайне на прыфрантавой паласе. Папулярнасцю карыстаўся італьянскі тэатр баявых дзеянняў. Агульнымі для будучых дзеячаў культуры былі “рашэнне звязаць сябе з цяжкасцямі і небяспекай, прынятае з безразважнасцю спартсмена-паляўнічага” і жаданне спазнаць “узбуджэнне смерці без яе болю” [7, с. 4]. У абодвух выпадках паняцце “страчанае пакаленне” выкарыстоўваецца для ахарактарыстыкі рэальных гістарычных падзей і асоб, якія такім своеасаблівым чынам успрынялі першую сусветную вайну. Хемінгуэй выкарыстаў рэальных ветэранаў вайны, маладых эстэтаў з ЗША, жыхароў Старога Свету, што перажылі 1914 – 1918 гады, у якасці прататыпаў пратаганістаў рамана “Фіеста”. Зроблена гэта было сапраўды па-майстэрску, бо некаторыя сапраўдныя асобы пазналі сябе ў літаратурных персанажах.

Даволі часта Э. Хемінгуэй, як і Дж. Олдрыдж, выкарыстоўвае тэрміналогію, узятую са сферы спорту і палявання. Гэта дае падставы лічыць, што яго персанажы ўспрымаюць вайну і яе наступствы як жорсткую гульню, а не як трагедыю. Такія паралелі праводзяцца на падставе цэнтральнай ролі лёсавызначальнага выпадку падчас каманднай гульні, палявання і дзеянняў баявой адзінкі, якія дамінуюць у апавядальнай канве твора. Дадзеная інтэрпрэтацыя ваенных падзей сведчыць пра тое, што ні аўтар, ні створаныя ім літаратурныя героі не змаглі пазбавіцца адчування, што еўрапейскі канфлікт для іх чужы, што яны хутчэй назіральнікі за кровавым відовішчам, што гэта не датычыцца іх, хаця і выпадкова выходзіць з-пад кантролю і балюча апальвае іх. Акрамя таго, абіраючы, напрыклад, бейсбол, Э. Хемінгуэй падкрэслівае, што і вайна, і дадзены від спорту яднаюцца агульнай ахарактарыстыкай: недахопам высакароднасці. У гэтым заключаецца адрозненне матыва “вайны-гульні” ў творах заходнееўрапейскіх аўтараў і амерыканскага празаіка. Дастакова ўгадаць, напрыклад, тое, што З. Сэсун параўноўвае вайну з арыстакратычным паляваннем на ліс у першай частцы трылогіі пра Джорджа Шэрстана.

Варта адзначыць, што бліжэй за ўсё да разгляду матываў “вайны-гульні” і “жыцця-гульні” падыходзіць у 1927 г. амерыканскі крытык Э. Уілсан, які аналізуе іх на прыкладзе асобных апавяданняў Э. Хемінгуэя са зборніка “У наш час” і рамана “Фіеста”. Даследчык падкрэслівае, што пісьменнік рэагуе на розныя праявы вайны “праз усмешку і ляянку спартсмена, што прайграе ў гульні” [8, с. 87]. Падобным чынам у свой час на ваенныя дзеянні рэагаваў яго папярэднік – С. Крэйн.

У вузкагістарычным сэнсе тэрмін выкарыстоўваўся для наднацыянальнай ахарактарыстыкі сукупнасці людзей, якая хаця і перажыла катастрофу-ўзрушэнне першай сусветнай вайны, але атрымала невыносныя духоўныя і фізічныя траўмы, якія перамаглі яе. Усведамленне бесперспектыўнасці і непаспяховасці прыводзіла да страты апошніх ідэалаў і разумення таго, што мірнае жыццё не прыносіць адчування самадастатковасці і самапавагі. Таму “страчанага” асобе абсурднай здавалася магчымасць знайсці супакенне ў стваральнай дзейнасці на карысць сабе і іншым.

Такое ўспрыняцце “страчанага” знайшло масу прыхільнікаў сярод мастакоў слова па ўсёй Еўропе. Напрыклад, тыповымі “страчанымі” персанажамі ў заходнееўрапейскай літаратуры былі ананімны апавядальнік і галоўны персанаж Уінтэрборн з рамана Р. Олдынтана “Смерць героя”, пратаганісты з раманаў Э.М. Рэмарка “На Заходнім кірунку без зменаў” і “Вяртанне”. У дадзеным выпадку нельга безагаворачна распаўсюджваць матывы такога кшталту “страчанага” на большасць хемінгуэўскіх персанажаў. Сапраўды, амерыканскі празаік не можа не звярнуцца да існавання скалечаных і расчараваных у жыцці персанажаў. Разам з Р. Олдынтанам і Э.М. Рэмаркам пісьменнік з ЗША праз праблематыку свайго твора імкнецца “вывесці чалавека са стану статка, каб ён мог асэнсаваць сябе як асобу і выпрацаваць адпаведныя жыццёвыя прынцыпы” [9, с. 9], папярэдзіць чытача, што свядомае проціпастаўленне сябе натоўпу як у свеце мастацтва, так і ў рэальнасці, прыводзіла да адзіноты і непарадкавання традыцыйным каштоўнасцям. У той жа час светаадчуванне разбураных вайной персанажаў не становіцца дамінантным у “Фіесте”.

“Страчанымі” ў раманах Э. Хемінгуэя называюць і тых персанажаў, якія пад уздзеяннем падзей 1914 – 1918 гадоў (асабісты ўдзел у вайне на полі бою, у дадзеным выпадку, неабавязковы) зняверыліся ў даваенныя ідэалы і, паводле аўтара, у маладосці “згубілі” тое, што называецца “сэнсам жыцця”. Аднак зместам рамана падкрэсліваецца, што ў іх застаўся мінімум каштоўнасцей, якія перажылі расчараванні ваеннага часу. Імі былі дысцыплінуючая праца, прафесіяналізм, добрае матэрыяльнае становішча, якое забяспечвала незалежнасць, абавязак заставацца аб’ектыўным і справядлівым да сябе і іншых, сімпатыя да тых, хто спрабуе не скарыцца пад ударамі жыцця. Пратаганісты, што вызнавалі такія каштоўнасці, адчу-

валі сябе надломленымі, але неперажанымі. Здавалася, яны былі здольнымі вытрываць пакутны шлях сталення, каб знайсці месца ў жыцці і выпрацаваць кодэкс паводзін і правіл агульначалавечага існавання, якія б адпавядалі абставінам і іх набытаму наноў светаадчуванню. Калі разглядаць творчасць амерыканскага празаіка ў дадзеным кантэксце, то прысутнасць менавіта такой “страчанасці” звяртае на сябе ўвагу.

Да моманту стварэння рамана Э. Хемінгуэй канчаткова “адмаўляецца ад даваеннай сістэмы каштоўнасцей (сацыяльнай ідэі “пурытанізму” і “традыцыі добрапрыстойнасці”), састарэлых форм літаратурнага мыслення і мастацкай мовы, ... асэнсоўвае “пагібель Захаду” і ... адзіноту, пакутныя пошукі новай ідэальнасці” [10, с. 95]. Зыходзячы з дадзенага назірання, бачыцца неабходным прасачыць лёс пакалення Вялікай вайны ў “мірны” час у творы. У рамана “Фіеста” быццё чалавека разглядаецца на прыкладзе існавання некалькіх груп персанажаў:

- 1) Джэйк Барнс, Біл Гортан, Пэдра Рамэра (Jake Barnes, Bill Gorton, Pedro Romero);
- 2) Брэт Эшлі, Майк Кэмпбэл (Brett Ashley, Mike Campbell);
- 3) Роберт Кон (Robert Cohn).

Агульным для іх усіх быў матыў “двайнога мінулага: даваеннага і ваеннага” (a double past – a pre-war past and a wartime past) [11, с. 89], часткі якога былі звязанымі, аднак несувыммернымі і тым больш не карэлюючымі з сучаснасцю. Таму адны, як Джэйк Барнс, адчувалі сябе часова “разбітымі” (beat-up), аднак здольнымі паспрачацца з лёсам; другія, як Брэт Эшлі, назаўжды “згубіліся” ў віры жыцця, страцілі кантроль над сабой і абставінамі. Адсюль і вынікае проціпастаўленне Э. Хемінгуэем жыццёвых шляхоў гэтых персанажаў як “нечага пацямнелага” і “таго, што выпраменьвае святло”, як “марнасці, якая атрымала выклік ад разважнасці¹”, народжанай вайной [3, с. 83].

Важна, што ў якасці галоўнага героя і апавядальніка ў рамана пісьменнік абірае Джэйка Барнса, якога мы адносім да першай групы персанажаў. Безумоўна, назваць яго “страчаным” немагчыма, нягледзячы на тое, што аўтар надзяляе яго “традыцыйнымі” атрыбутамі ветэрана першай сусветнай вайны (цяжкае фізічнае калецтва, атрыманае падчас чарговага вылету на “смешным/ліпавым²” фронце (joke front) – месцы, далёкім ад крываваых баталій; саркастычнае стаўленне да іншых; спробы схвацца ад думак пра мінулае і будучыню за келіхам віна; поза стаічнай мужнасці; і непакой, які кідае яго з аднаго месца на другое).

На самой справе, Э. Хемінгуэй зместава падкрэслівае, што калецтва не вымусіла Джэйка замкнуцца на сабе: цікавае для амерыканца жыццё ў Парыжы, якое творчай атмасферай радыкальна адрозніваецца ад прагматычнага існавання на радзіме, не пакідае часу на самашкадаванне-разбурэнне. Персанаж надзяляецца такой ступенню сарказму, што яго хапае не толькі на іншых пратаганістаў, але і на сябе: Барнс разумее, што ў якасці апалагета “стаічнай непахіснасці” [12, с. 3], ён выглядае камічна. Знаёмства з па-сапраўднаму “страчанымі” ў Францыі і Іспаніі прымушае Джэйка сачыць за сабой, бо ён баіцца згубіць вострыню адчування жыцця. Таму персанаж не заўсёды ўдала спрабуе дыстанцыравацца ад сучаснікаў-нігілістаў, якія трапілі ў пастку эмацыянальнага застою паміж жыццём і смерцю.

Страчанасць іншага кшталту ўвасабляецца ў вобразах Брэт Эшлі і Майка Кэмпбэла. Хемінгуэй падкрэслівае іх душэўнае банкруцтва, што хавалася за “бессэнсоўным фасадам самадастатковасці і смешнай сентыментальнасці³” [13, с. 76]. Каб падтрымліваць уяўную самадастатковасць, пералічаныя персанажы вымушаны прытрымлівацца цэлага шэрага правіл (у савецкай навуковай літаратуры гэты кодэкс паводзін атрымаў некалькі назваў: “стаічная мужнасць” [14, с. 143], “стаічная вытрымка” [15, с. 91]), якія апасродкавана характарызуюць іх жыццё і не спрыяюць захаванню цэльнасці асобы. Самымі значнымі з правіл былі:

- культ фізічнай і ўяўнай духоўнай перавагі “страчанага” персанажа над іншымі (паводле поўных іроніі назіранняў празаіка, псеўдамоц абараняе іх ад удараў лёсу не больш, чым прыродныя трываласць і хітрасць – быка падчас карыды);

- разбуральны для асобы геданізм (безагляднае ўжыванне алкагольных напояў, функцыя якіх змяняецца ў параўнанні з часам вайны. Тады яны дазвалялі забыцца на жahlівае; зараз напоі разам з любоўнымі прыгодамі павінны былі ажывіць змярцвелую памяць, адрадіць некаторыя здольнасці, згубленыя на вайне; аднак персанажы хутчэй хварэюць на алкагалізм, чым абуджаюць сябе ад духоўнага здранцвення);

¹ something tarnished is opposed to something bright, vanity is challenged by sanity.

² Выкарыстанне такога значэння невыпадковае: на момант стварэння кнігі Э. Хемінгуэй ужо ведае, што баявы дзеянні на італьянскім накірунку карэнным чынам адрозніваюцца ад пазіцыйнай вайны на Заходнім фронце. Нягледзячы на многія новаўвядзенні тэхнічнага і стратэгічнага плана, асноўныя метады вядзення італьянскай кампаніі ўсё ж нагадвалі аб знакамітых бітвах мінулага.

³ A meaningless façade of self-sufficiency and bathos.

- свядомыя актыўныя пошукі небяспекі (у парызжскіх кафэ, падчас падарожжаў і фіесты ў Памплоне), якая б у аднастайнасці дзён нагадвала пра першыя тыдні вайны, калі жыццё яшчэ мела сэнс, зачароўвала навізнай і шакіравала абсурднасцю. Асаблівае захапленне ў персанажаў выклікае бой быкоў, які ўбірае ў сябе ўсё тое, чаго не стае татальнай вайне: прыгожага рытуалу, паважлівага стаўлення да ворага, магчымасці здабыць перамогу ў праціваборстве сам насам, забароне выкарыстання сродкаў хуткага (тым больш масавага) знішчэння кштальту агнястрэльнай зброі, гераізму і самаахвяравання ў імя мастацтва;

- жорсткасць і бескампраміснасць у стаўленні да тых, хто знаходзіцца побач і каго можна часткова абвінаваціць ва ўласных праблемах;

- адмысловыя адносіны да жыцця, перавага ў якім аддавалася простаму і зразумеламу: таму, што не прымушала разважаць шмат часу і прымаць лёсавызначальныя рашэнні;

- імкненне не выказваць думкі і пачуцці, каб імі не маглі скарыстацца “ворагі”, стварэнне міфа пра сябе як звышмужнюю асобу, што згубіла пачуццё страху смерці на вайне;

- рэдкія і старанна прыхаваныя праявы вялікадушнасці (якія сам “згублены” персанаж лічыў сентыментальнасцю) да тых, хто відавочна слабейшы за яго;

- вострае жаданне эпаптаваць старэйшых паводзінамі і словамі;

- непакой, што не дазваляе сканцэнтравацца на адным відзе дзейнасці, штурхае на авантуры і вымушае перыядычна мяняць месца жыхарства.

Варта адзначыць, што гэты кодэкс паводзін са старонак літаратурна-мастацкага твора літаральна крочыў у рэальнае жыццё. Такую папулярнасць у чытача часткова можна патлумачыць надзённасцю праблематыкі рамана. У той жа час сучаснікаў Э. Хемінгуэя не маглі не прывабіць лексічная і сінтаксічная прастата мовы рамана, за якой хаваўся глыбокі змест, які неабходна было самастойна дэшыфраваць.

Вяртаючыся да тэмы даследавання, трэба адзначыць, што наяўнасць кодэкса паводзін вылучае Брэт Эшлі і Майка Кэмпбэла з шэрага другасных “страчаных” персанажаў, на фоне якіх яны дзейнічаюць. Калі разглядаць апошніх, то для іх характэрным становіцца скажэнне любых правіл паводзін: “грошы атаясамліваюцца з маральнымі каштоўнасцямі, фізічная пажадлівасць прыраўноўваецца да сапраўднага кахання, а знешнія стымулы ўспрымаюцца як сінонім унутранаму іх вымярэнню⁴” [16, с. 277]. Для прыкладу, дастаткова ўзгадаць графа-спадкаемцу лэдзі Брэт, якога Э. Хемінгуэй саркастычна проціпастаўляе Джэйку Барнсу. Граф Міпіполас у юнацтве (падчас дзелавой вандроўкі) трапляе на забытую вайну недзе ў Абісініі, дзе атрымлівае дзве раны. Ужо месца падзей і зброя (лук), што нявечыць цела маладога воіна, выклікаюць асацыяцыі з нечым рамантычна-авантурысцкім, тым, з чым развітаўся на вайне Джэйк. Сам факт удзелу ў баявых дзеяннях і псеўдакалецтва дазваляюць графу адносіць сябе да “страчанага пакалення”, што прываблівае Міпіполаса загадкава сцю і папулярнасцю ў тагачасным грамадстве. Уся іерархія яго каштоўнасцей (у адрозненні ад ідэалу, да якога ён спрабуе дацягнуцца) зводзіцца Э. Хемінгуэем да віна, ежы, прыгожых жанчын і камфорту для цялеснай абалонкі. У выпадку з эпізядычнымі персанажамі дадзенага тыпу любыя правілы маглі неспрыяльна адбіцца на прыемным баўленні часу і наблізіць іх да ўспрымання жыцця як трагедыі. Такое ўспрыманне жыцця толькі разбурыла б стройную сістэму аўтара.

Асобна ў рамане стаіць вобраз Роберта Кона: рамантычнага героя, чужога ў асяроддзі “страчаных”. Асабліва да яго ставіцца не толькі апавядальнік, але і сам пісьменнік. Хемінгуэй, уводзячы ў апавядальную канву такога пратаганіста, дасягае значнага выніку: ён аналізуе і крытыкуе папулярную мадэль рамантычнага героя, непрыдатную для мастацкага адлюстравання рэчаіснасці напачатку ХХ стагоддзя. Прызайк надзяляе Кона асаблівым светапоглядам. Цэнтральнае месца ў ім займае як раз такі “унікальная” асоба персанажа, які любымі сродкамі спрабуе самасцвердзіцца. Галоўнай яго памылкай па волі аўтара становіцца жаданне разглядаць рэчаіснасць як нешта варожае яму (Джэйк Барнс і яго сябры-“страчаныя” ведаюць пра абьякавасць сусвету да сваіх насельнікаў). Кон спрабуе сцвердзіць унікальнасць і не заўважае, што “тым самым страчвае яе, трапляе пад уладу стэрэатыпаў, якія насамрэч ілжывыя каштоўнасці” [17, с. 75]. Антаганізм іншых персанажаў выклікаюць не столькі наўныя ўяўленні, адсутнасць ваеннага вопыту, амерыканскія правінцыйныя каштоўнасці, колькі жаданне знаходзіцца ў цэнтры ўвагі і тэатральнае замілаванне ўласнай асобай.

Варта падкрэсліць, што менавіта ў творах Э. Хемінгуэя ствараецца яркі вобраз жанчыны-прадстаўніцы “страчанага пакалення” ў амерыканскай і заходнеўрапейскай літаратуры. Па глыбыні і шматграннасці ён вылучаецца на фоне гераінь Р. Олдынтана, Э.М. Рэмарка, Дж. Дос Пасаса і інш. Як і персанажы-мужчыны, Брэт Эшлі прайшла праз выпрабаванне вайной і расчаравалася ў ёй. Зведанае ў шпіталі змяніла яе псіхалогію і разбурыла віктарыянскія каштоўнасці, на якіх выходзілася гераіня. Страціўшы сэнс

⁴ Money is confused with value, lust is equated with love, and external stimuli are held synonymous with inner meaning.

жыцця, Брэт, як і персанажы-мужчыны, шукае выратавання ў алкаголі і бясконцых знаёмствах з новымі паклоннікамі. Кожнага новага каханка ўражваюць яе смелыя паводзіны, нязвыкляя знешнасць і правакацыйныя выказванні. Неўсвядомленым імі заставалася адно – ледзі Брэт мала цікавілі яе спадкаемцы самі па сабе, больш важнымі для яе былі новыя пачуцці і эмоцыі, што засланылі ваенныя перажыванні, таму ёй было лёгка маніпуляваць мужчынамі. У пэўны момант пачынае складвацца ўражанне, што прэзідэнт абірае для гераіні такую лінію паводзін яшчэ з адной мэтай: каб дазволіць канчаткова “згубіць” спакутаную душу ў адным з палюбоўнікаў.

Падводзячы вынікі, нельга не адзначыць, што Джэйк Барнс прымае паняцце “стаічная мужнасць”, аднак для яго яно мае дыхатамічны характар, бо не зводзіцца толькі да жорсткасці, эпатажу, авантур і няздольнасці асталявацца ў ЗША ці Еўропе. У кодэкс яго паводзін Э. Хемінгуэй, які прымае і сам пісьменнік, уводзяцца іншыя палажэнні:

- захапленне працай-творчасцю;
- зварот да рэлігіі (прычым персанаж не абмяжоўваецца дагматамі каталіцтва, аўтар захоўвае яго адкрытасць для ўспрымання язычніцкіх культаў і абрадаў);
- інтэнсіўныя спробы дайсці да глыбінь светабудовы, з мэтай высветліць прычыну пакут на жыццёвым шляху, уласнае месца ў бязладным сусвеце;
- нежаданне займацца самападнаман, калі размова ідзе аб яго мінулым, сучаснасці і будучыні;
- успрыманне смерці як непазбежнай часткі чалавечага існавання, з думкай пра якую неабходна прымірыцца і знайсці сілы працягваць жыццё.

Прыцягваюць увагу асаблівыя адносіны Джэйка Барнса да вуснага і пісьмовага слова. Хаця персанаж займаецца журналістыкай, найвышэйшай інтэлектуальнай і маральнай каштоўнасцю, паводле Э. Хемінгуэя, ён лічыць шматзначнае сумленнае маўчанне, якое хавае за сабой цэлы комплекс вобразаў, адчуванняў, думак і высноў, якія цяжка сфармуляваць, карыстаючыся словам, што страціла былыя сэнсы і не магло ўзнавіць рэчаіснасць.

У той жа час асяроддзе, у якім прэвалююць “традыцыйныя” прадстаўнікі “страчанага пакалення”, вымагае ад Джэйка Барнса хаця б частковага прыпадабнення да іх рыторыкі і выкарыстання мовы, якая абяцэнвалася ў іх вуснах. Адсюль відавочнымі становяцца вытокі наступнай думкі персанажа: “Мне ўсё роўна, што ўяўляе сабой сусвет. Усё, што я жадаю ведаць, гэта – як у ім жыць. Сапраўды, калі дайсці да таго, як у ім жыць, то зразумееш, які ён⁵” [2, с. 139]. На першы погляд, гэтыя словы – квінтэсенцыя нігілізму і “страчанасці”, аднак у іх закладзены і прагматычны пачатак – зразумець жыццё, каб высветліць сваю ролю ў ім.

Заклучэнне. У адрозненні ад іншых кніг, прысвечаных “страчанаму пакаленню”, раман “Фіеста” ўяўляе літаратурна-мастацкі твор, у якім гэта паняцце разглядаецца шматаспектна. На прыкладзе трох груп персанажаў прасочваецца неаднастайнасць іх поглядаў на вайну і сваё месца ў народжаным ёй сусвеце. Найбольш блізкай аўтару здаецца маральна-этычная пазіцыя Джэйка Барнса, зломленага, але не пераможанага ўдзельніка вайны. Праз вобразы Брэт Эшлі, графа Мініполаса, Роберта Кона дасягаецца гіста-рычная даставернасць, глыбей раскрываюцца інтымныя перажыванні Барнса. Маральна-этычная канцэпцыя Джэйка знаходзіцца на стадыі станаўлення. Аднак ужо яе наяўнасць сведчыць пра “псеўда-страчанасць” персанажа.

ЛІТАРАТУРА

1. Stryczacz, Th. In Our Time, Out of Season / Th. Stryczacz // The Cambridge Companion to Hemingway. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – P. 55 – 86.
2. Hemingway, E. Fiesta. The Sun Also Rises / E. Hemingway. – М.: Междунар. отношения, 1981. – 246 р.
3. Baker, C. Hemingway. The Writer as Artist / C. Baker. – Princeton: Princeton University Press, 1956. – 355 р.
4. Ernest Hemingway. Selected Letters. 1917 – 1961 / ed. by C. Baker. – New York: The Ernest Hemingway Foundation, 1981. – 820 р.
5. Хемингуэй, Э. Праздник, который всегда с тобой / Э. Хемингуэй // Праздник, который всегда с тобой, Острова в океане. – Минск: Мастацкая літ., 1988. – С. 6 – 126.
6. O’Brian, S.M. ‘A, Also, Am in Michigan’: Pastoralism of Mind in Hemingway’s ‘Big Two-Hearted River’ / S.M. O’Brian // The Hemingway Review. – Spring 2009. – Vol. 28, Number 2. – P. 66 – 86.

⁵ I did not care what it was all about. All I wanted to know was how to live in it. Maybe if you found out how to live in it you learned from that what it was all about.

7. Aldridge, J. *After the Lost Generation: a Critical Study of the Writers of Two Wars* / J. Aldridge. – Princeton, 1958. – 265 p.
8. Ernest Hemingway: The Critical Heritage Series / General Editor B.C. Southam; ed. by J. Meyers. – Routledge, London – New York, 1982. – 468 p.
9. Ковалёв, Ю. Хемингуэй и XX век / Ю. Ковалёв // Хемингуэй и его контекст. К 100-летию со дня рождения писателя (1899 – 1999). – СПб.: Янус, 2000. – С. 8 – 14.
10. Толмачёв, В. Э. Хемингуэй: первый неоромантик / В. Толмачёв // От романтизма к романтизму: Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. – М., 1997. – С. 94 – 130.
11. Leed, E. *Fateful Memories: Industrialized War and Traumatic Neurosis* / E. Leed // *Journal of Contemporary History*. – January 2000. – Vol. 35, Number 1. – P. 85 – 100.
12. Шабловская, И. «Праздник всегда с тобой» / И. Шабловская // Хемингуэй Э. Избранное. – Минск: Выш. шк., 1980. – С. 3 – 18.
13. Djos, M. *Alcoholism in Ernest Hemingway's The Sun Also Rises: A Wine and Roses Perspective on the Lost Generation* / M. Djos // *The Hemingway Review*. – Spring, 1995. – Vol. 14, Number 2. – P. 64 – 78.
14. Топер, П. Ради жизни на земле. Литература и война. Традиции. Решения. Герои: моногр. / П. Топер. – М.: Сов. писатель, 1985. – 656 с.
15. Кашкин, И. Эрнест Хемингуэй. Критико-биограф. очерк / И. Кашкин. – М.: Худож. лит., 1966. – 295 с.
16. Birnbaum, M. *Ernest Hemingway Read Anew* / M. Birnbaum // *Modern Age*, Summer 1979. – P. 277 – 281.
17. Аствацатуров, А. «Фиеста» Э. Хемингуэя как образец антипсихологического романа / А. Аствацатуров // Хемингуэй и его контекст. К 100-летию со дня рождения писателя (1899 – 1999). – СПб.: Янус, 2000. – С. 74 – 81.

Поступила 10.11.2011

**'LOST GENERATION' AS LITERARY PHENOMENON
(BY THE EXAMPLE OF 'THE SUN ALSO RISES' BY E. HEMINGWAY)**

Z. TRATSIK

At various times scientists investigating the fiction devoted to the First World War dealt with the category of 'lost generation'. The term was traditionally used to characterize R. Aldington's, E.M. Remarque's and E. Hemingway's works. Special attention was given to the novel 'Fiesta' by the American writer. There the phrase 'lost generation' was used for the first time. Later the critics all over the world started to perceive E. Hemingway's work like an encyclopedia dealing with the disillusioned war veterans' existence. Reading the book superficially the researchers did not notice that for the writer the 'lost' protagonists are not the indiscrete mass. 'Lost generation' in the article is studied in an integral way: by the example of the three major groups of characters. Similarities and differences in their value system are pointed out. It is emphasized that E. Hemingway as well as the main character does not completely belong to the 'lost generation'.

УДК 821.111

ПРОБЛЕМА НАЗНАЧЕНИЯ ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ РИЧАРДА ОЛДИНГТОНА

И.А. АНТИПОВА

(Полоцкий государственный университет)

Анализируются роман Ричарда Олдингтона «Смерть героя» и его критические статьи 1930-х годов с целью выявления эстетических взглядов писателя. Прослеживается и обосновывается эволюция мировоззрения писателя от модернистского течения имажизма к реалистическому изображению действительности. Олдингтон, преодолев увлечение имажизмом, выступил против субъективных крайностей модернистского искусства, осудил его интеллектуальный снобизм и бессодержательность. Показаны основные разногласия во взглядах на цель и назначение искусства с Дж. Джойсом, Т.С. Элиотом, Э. Паундом и Д.Г. Лоуренсом. Выступая с позиции сторонника реалистического искусства, Олдингтон отстаивал связь искусства с действительностью, отрицая крайности модернистского искусства, его антигуманные тенденции.

Введение. В истории английской литературы писатель Ричард Олдингтон значится среди основоположников имажизма, модернистского литературного течения начала XX века. Детальное знакомство с поэзией и прозой Олдингтона, изучение его статей, автобиографической книги, писем убеждает в сложной эволюции творческого метода писателя, связанной с эволюцией миропонимания, воздействием среды, поисками идейно-эстетического идеала. Пройдя через испытания первой мировой войны, участником которой он был, Олдингтон приходит к пониманию того, что мир имажистской поэзии далёк от истинной жизни, а формы, которые она предлагает, не в состоянии вместить социальных тем, входящих в его творчество. Под влиянием нового опыта меняются эстетические позиции Олдингтона, он отходит от имажизма и вступает в полемику с модернистами. Резким контрастом к ранней поэзии Олдингтона явились его стихотворения, вошедшие в сборник «Образы войны» («Images of war», 1919 г.). В этих стихотворениях отражены душевные переживания лирического героя, потрясённого жестокостью и несправедливостью военной бойни.

В течение десятилетия после войны Олдингтон работал в качестве штатного рецензента отдела французской литературы в «Time literary supplement». Это было время глубоких и плодотворных раздумий, продиктованных не только пережитыми на войне испытаниями, но и самой обстановкой, сложившейся в литературной жизни в Англии. Интеллигенция переживала духовный кризис. Представители модернистской литературы, ставшие во главе творческого процесса того времени, объясняли социальные беды изменностью человеческой природы, провозглашали право писателя на безответственность, на уход от действительности. Будучи противником этих тенденций, Олдингтон занимал позицию сторонника реалистического искусства. «Отстаивая связь искусства с действительностью, требуя, чтобы художник выражал дух своего времени, Олдингтон выступал, – отмечает Г.Э. Ионкис, – с одной стороны, против настроений ухода от жизни, широко распространённых в английской литературе 20-х годов, с другой – против ложного понимания современности в искусстве» [9, с. 8].

Основная часть. Основные положения своего эстетического кредо Олдингтон изложил в критических статьях. Показательна статья «Поэт и его время» (1924), где писатель высказал мысль, что современность искусства заключается не в том, чтобы воспевать достижения науки и техники, а в том, чтобы осмысливать и претворять в своём творчестве дух времени. Читатель, по словам Олдингтона, ощущает в современной поэзии и талант, и энергию, и вдумчивость, «...но она не становится искусством, так как ей не хватает внутренней дисциплины», в то же время читатель чувствует, что такая поэзия претенциозна, искусственна, лишена мысли. Опасность отрыва искусства от жизни Олдингтон усмотрел в требовании Т. Элиота признать за поэтом право на «тёмную» поэзию, адресованную «одному гипотетическому интеллектуальному читателю». Олдингтон выступает против элитарной концепции в искусстве, отмечая, что «такая поэзия рискует превратиться в нечто рафинированное, полное тёмных намёков, непонятное, интересное лишь для автора и его узкого кружка. Это классовая, а не национальная поэзия» [7, с. 224]. В стремлении писателей-модернистов уйти от жизни, подняться над интересами толпы, ориентироваться на избранного читателя Олдингтон видел презрение к простым людям и признавался, что «такой цинизм причиняет ему боль» [7, с. 224]. Таким образом, Олдингтон утверждает ответственность поэта перед обществом, необходимость непосредственной связи с читательской аудиторией.

Писатель не был согласен с теми, кто утверждал, что «хаотичному веку должна соответствовать и хаотичная поэзия»: «Тот факт, что наш век является бурным... ещё не причина, чтобы искусство в целом

или такая его область, как поэзия, стало бессвязным и хаотичным» [3, р. 208 – 209]. Довольно интересная полемика развернулась в печати между Олдингтоном и Т. Элиотом по поводу романа Джойса «Улисс». Олдингтон под свежими впечатлениями от прочитанного романа, написал в 1921 году статью «“Улисс” Джеймса Джойса», где отметил, что «стиль, который отличают намёки, отклонения в сторону, обильные цитаты, – дурной стиль, потому что он педантичен и лишён жизни; стиль аффектированный, напряжённый, рассчитанный на сенсацию, непонятный – дурной стиль, ибо он уводит от задачи, во имя которой мы выражаемся словами, состоящей в том, чтобы нас поняли. Литература, стремящаяся поразить простодушных людей «глубокомысленными» нелепостями, – не литература» [7, с. 223]. Основной смысл этой статьи Олдингтона: «Человек не таков, каким его рисует Джойс». Для Олдингтона с его гуманистическим мировоззрением человек остаётся главной фигурой художественного произведения, и всякие попытки опорочить, извратить его сущность вызывают у писателя бурный протест. «Используя своё необыкновенное дарование для того, чтобы внушить нам отвращение к человечеству, – говорит Олдингтон, – он (Джойс) совершает нечто ложное, клеветает на человечество» [7, с. 222]. Ссылаясь на многочисленные примеры солдатского товарищества, подлинного героизма, самопожертвования, свидетелем которых он был на фронте, писатель приходит к выводу, что «люди не унижены даже отвратительной дикостью войны и что они могут быть выше отвратительной вульгарности будничного существования» [7, с. 222]. Олдингтона заботит дальнейшая судьба литературы и молодых писателей, которые, испытывая воздействие личности Джойса, будут бездумно копировать всё эксцентричное, создавать «экспериментальные» произведения литературы, вместо того, чтобы развивать собственное мышление. Олдингтон с полным основанием предполагал, что «много абсурдного будет произведено на свет с помощью «Улисса» в качестве повивальной бабки» [7, с. 223]. Пусть Олдингтон не прав в своих оценках, но он почувствовал главную слабость такой литературы: отсутствие в ней тёплого чувства и интереса к человеку. Высоко оценивая дарования Джойса и Т. Элиота, он не принял их концепции человека и бытия. Наблюдая признаки дегуманизации искусства, Олдингтон часть вины возлагает на «революционеров стиха», «полагая, что их поглощённость проблемами формы и безразличие к социальным функциям поэзии способствовали развитию этой тенденции» [8, с. 59].

Видный представитель модернистской литературы, Т. Элиот, ответил Олдингтону статьёй «“Улисс”, порядок и миф» (1923), где назвал роман Джойса великой книгой, сняв с автора ответственность за последствия, которые могло вызвать её влияние, и заявил: «Гений держит ответ перед равными себе, а не перед сборищем невежественных дураков» [8, с. 58]. Элиот утверждал, что тип романа, отличительной чертой которого было повествование, изжил себя, и объявил образцом метод, открытый Джойсом: обращение к мифу с постоянным использованием параллелей между сегодняшним днём и древностью. Возражая Олдингтону, который усмотрел недисциплинированность таланта Джойса и наличие хаоса в романе, Т. Элиот отмечал, что в основу «Улисса» положен определённый порядок: автор берёт за основу миф и строит свой роман по схеме «Одиссеи». Именно такой метод, по словам Т. Элиота, «шаг вперёд на пути к тому, чтобы современный мир стал доступным искусству на пути к порядку и форме, к которым так стремится мистер Олдингтон» [6, с. 263]. Спор между Олдингтоном и Т. Элиотом, начавшийся, казалось бы, по частному вопросу и обусловленный различием их мировоззрений, положил начало открытой полемике по кардинальным проблемам поэтического искусства.

На протяжении всей творческой деятельности Олдингтона волновали проблемы ответственности художника, роли писателя, отношения искусства к действительности. Так, статья «Artifex» (1935) – это горькое раздумье писателя о положении искусства в современном ему обществе, где правят теологи, учёные и бизнесмены. У ног этих «современных колоссов» мы различаем нервную, задавленную техническим прогрессом фигурку Artifex – «служителя жизненного импульса, творца мифов, музыки и образов» [7, с. 224]. Олдингтон настаивает на том, что именно художник является создателем жизни, превращая её в глубоко значительное и великолепное зрелище, несущее наслаждение. Задача художника «найти сущность, показать существенные формы и пути жизни, в том числе, разумеется, и его собственной» [7, с. 225]. Писатель не отрицает наличие искусства в обществе, но это «искусство отчаявшихся неврастеников»: «Музыка атональности, живопись и скульптура сюрреализма, литература потока сознания, эстетика бетона и коктейлей – неврастения и саморазрушение». Принципиальную важность имел вывод Олдингтона: «Отрывая искусство от жизни и жизнь от искусства, современный мир ослабляет его жизненность» [7, с. 225].

Все вышеназванные проблемы Олдингтон затрагивает и в художественных произведениях. На страницах своего первого и самого известного романа «Смерть героя» (1929) Олдингтон обрисовал мир литературы и искусства предвоенной Англии, куда попадает начинающий художник и главный герой произведения Джордж Уинтерборн. Писатель показывает, что нравы мира искусства ничем не отличаются от нравов буржуазного общества, где властвуют деньги и карьеризм, самодовольство и чванство, злословие и раболепие. Показательно настроение двадцатилетнего Уинтерборна, попавшего на воскресный ужин в студию

мистера Шобба (именно в 1912 году, которым датирован этот эпизод, Олдингтон примкнул к имажистам), где, по словам мистера Апджона, «собрались единственно умные люди в Лондоне». «Ну, если это – ум, я предпочитаю оставаться дураком. Лучше уж гигантский спрут-скука, владычествующий за стенами дома, чем эти ядовитые медузы, тщеславные, самовлюблённые и злорадные», – мысленно возражает Уинтерборн [11, с. 143]. С резкой сатирой нарисованы портреты законодателей модных модернистских теорий: мистера Апджона, а также Шобба, Бобба и Тобба. Однозвучность вымышленных имён помогает автору подчеркнуть близость существующих литературных течений, а наглядные прямые ссылки указывают на лица, знакомые автору по первоисточнику. Живой моделью послужили Э. Паунд и Т. Элиот, возглавившие в начале 1910-х годов литературный модернизм в Англии и США. Сам Олдингтон в письме 1961 года (январь) к М.В. Урнову признавался, что «мистер Апджон – это довольно точный портрет Эзры Паунда (как и Шарлемань Кокс в «Кротких ответах»), Шобб – Форд Мэдокс Форд*, Тобб – Т.С. Элиот, который также является и Сиббером из «Пути к небесам». Бобб – карикатура на Д.Г. Лоуренса» [12, с. 417].

Форд Мэдокс Форд был редактором «The English Review». В романе, выведенный под именем мистера Шобба, он издаёт литературное обозрение – «один из тех излюбленных англичанами «передовых» журналов, которые изо всех сил устремляются вперёд и движутся как раки» [11, с. 129]. Мистер Апджон – передовой художник, глашатай супрематизма. В его характеристике проявляется отрицательное отношение Олдингтона к модернистскому искусству, с его претензиями на «новшество» и «оригинальность». «Начисто лишённый подлинной, внутренней оригинальности, он именно поэтому старался быть оригинальным и каждый год изобретал новое течение в живописи... Одно время он писал яркими пуантилистскими точками, потом перешёл на однотонные фовистские мазки, затем обрёл форму и цвет своих творений всем превратностям футуризма. Теперь он как раз изобретал супрематизм» [11, с. 132]. Ирония Олдингтона особенно действенна в эпизоде, где мистер Апджон с серьёзным и тщеславным видом иллюстрирует свои теории. На одном из полотен под названием «Космос» «изображён был красивый алый завиток на фоне чистой снежной белизны» [11, с. 132]. Глядя на это, Уинтерборн застыл в тревоге и тупом недоумении, не зная, что сказать: все, что ни скажешь, будет невпопад.

В мистере Уолдо Тоббе, «пылком британском патриоте и убеждённом тори», «который обязан своим происхождением американскому среднему Западу», стороннике «Монархизма в Искусстве, Твёрдой власти в Политике и Классицизма в Религии» нетрудно угадать Томаса Стернза Элиота. Уроженец штата Миссури, Т. Элиот принял британское подданство и выступил с лозунгом: католицизм в религии, классицизм в литературе, монархизм в политике. По мнению Олдингтона, переход Т. Элиота в лоно англиканской церкви был продиктован корыстными побуждениями, целью которых было заручиться поддержкой «благонамеренных». В результате этого Т. Элиот получил «единодушную поддержку университетов и ортодоксальной прессы, возвысился до совершенно фальшивой известности и, наконец, удостоился Ордена чести, что есть высшая ступень среди дворянских почестей» [12, с. 417 – 418].

В «Смерти героя» есть ещё один портрет – Д.Г. Лоуренса, выведенного под именем мистера Бобба, которого Олдингтон, как он говорил впоследствии, в целях маскировки сделал редактором социалистического еженедельника. Известно, что Олдингтон необычайно высоко ценил Лоуренса, который привлекал его как представитель трудовой Англии, достигший мировой известности, и как человек, смело выступивший против условностей. В 1930 году Олдингтон опубликовал первую брошюру о Лоуренсе и впоследствии продолжал писать о нём, редактировать его статьи, письма и стихи. В сотрудничестве с Гарри Т. Муром, преподавателем Массачусетского университета, они издали трёхтомник «Биография Д.Г. Лоуренса по воспоминаниям современников». Однако в романе «Смерть героя» Олдингтон выступил не как критик, а как психолог-портретист Лоуренса и дал более полное представление о его сторонах – человека и писателя. В мистере Боббе показано характерное для Лоуренса смешение противоречивых черт: «Замечательная энергия, редкостное чутьё, способность мгновенно разбираться в людях, цепкая память и необыкновенный дар подражания, злой язык и грубая откровенность – вот что составляло его силу» [11, с. 144]. Но при этом, как отметил Олдингтон, развернуться по-настоящему мистери Боббу не давало «безудержное злорадство, тяга к альковам знатных дам, теория бессознательности, которая представляла собой сплав причудливейшей мешанины из плохо понятой теософии и непереваженного Фрейда» [11, с. 144]. Вместе с тем здесь подмечено, что при всей независимости характера мистера Бобба ему было свойственно тщеславие, он позволял себе подчас кокетничать своим пролетарским происхождением или вдруг демонстративно о нём забывал. Уинтерборн восхищается одарённостью и кипучей энергией мистера Бобба, но жалеет его за слабое здоровье и болезненное чувство социальной неполноценности. Так, шаржируя облик Лоуренса, с которым он и ссорился и дружил, Олдингтон точно показал, что его привлекало в Лоуренсе и чего он принять не мог.

* Писательский псевдоним Форда Херманна Хьюффера (1873 – 1939).

Поднимая в романе «Смерть героя» вопрос о роли искусства и месте художника в буржуазном мире, Олдингтон показал трагизм положения талантливой творческой личности и процветание дельцов от искусства, поставляющих «сверхоригинальную» и «ультрасовременную» продукцию.

Важно подчеркнуть, что Олдингтон щепетильно соблюдал правила личных отношений. Те, о которых он, как будто «плохо писал» – Эзра Паунд, Т.С. Элиот, Д.Г. Лоуренс – были не только писателями, с которыми он был лично знаком, но это были люди, добившиеся признания и славы. И Олдингтон судил о них не как о личных недругах, а как о типах, представляющих определённый род деятельности. Олдингтон, почти ровесник века, начинал вместе с этими людьми, ему довелось наблюдать движение их от самых истоков и видеть мотивы их активности в первоизданном виде.

И дело не только в разрыве личных отношений, но прежде всего в принципиальном расхождении путей: один ведёт к славе и вершинам успеха, другой – к изгнанию и одиночеству. В развитии судеб мы видим эту разницу. Олдингтон вместе с Т. Элиотом редактировал перед мировой войной литературный журнал «Эгоист». Затем он ушёл добровольцем на фронт, а Т. Элиот занял его место. Когда Олдингтон после перемирия вернулся без гроша, он, видимо, не нашёл поддержки у своего прежнего, уже преуспевшего сотрудника. Так, на страницах романа «Смерть героя» Олдингтон подчеркнёт у мистера Уолдо Тобба: «Мистер Тобб слушал с серьёзностью чрезвычайной. – О-о, – протянул он многозначительно, как бы намекая на вещи, о которых лучше не говорить вслух. Это было великое преимущество мистера Тобба в светской беседе. Он убедился, что, когда молчишь с вопросительным видом, собеседнику становится неловко, он чувствует себя обязанным что-то сказать и иной раз невольно проговорится» [11, с. 146].

Вместе с американским поэтом Эзрой Паундом Олдингтон стоял у истоков имажизма. В то время как Эзру Паунда называли «патриархом современной поэзии», полиглотом, эрудитом, который отыскивал ритмы и образность новейшего стиха, Олдингтон правил собственной рукой его грамматические ошибки. «Эзра, – рассказывал Олдингтон, – умудрился написать неправильно единственное слово, стоявшее в названии его сборника «Cantos» [12, с. 416]. Такая личная осведомлённость причиняла немало беспокойства Олдингтону, такие факты он держал при себе. Только благодаря переписке Олдингтона с известным литературоведом М.В. Урновым мы знаем об этом (Олдингтон оговорил разрешение использовать сведения из данной переписки в печати, которое было подтверждено после его кончины дочерью). Горькие истины, озвученные писателем, оскорблённая английская буржуазия назвала клеветой. Вокруг Олдингтона создалась такая обстановка, что в своей родной стране он чувствовал себя, по собственному признанию, иностранцем. Он вынужден был уехать из Англии и почти половину жизни провёл за её пределами, в добровольном изгнании.

Незадолго до начала второй мировой войны писатель переехал в США. Годы, проведённые в стране «свободной инициативы», убедили его в том, что если в Европе цивилизация гибнет от фашизма, то в Соединённых Штатах искусство убивается духом коммерции, литература превращается в политическую и торговую рекламу. Сознание того, что сохранить писательскую честность в таких условиях невозможно, побудило Олдингтона отказаться от художественного творчества и посвятить себя литературной критике и переводам. После второй мировой войны он вернулся во Францию, жил в маленькой деревушке Сюри-эн-Во в домике, безвозмездно предоставленном ему близким другом, трудился на огороде и в саду.

Заключение. Сознывая себя наследником традиций классической культуры, Олдингтон, преодолев увлечение имажизмом, выступил против субъективных крайностей модернистского искусства, осудил его интеллектуальный снобизм и бессодержательность. Если на раннем этапе творчества Олдингтон утверждал, что художник может стоять в стороне от задач современности и творить для узкого круга ценителей, то впоследствии он выступил за сближение искусства с действительностью.

Опыт войны помог писателю с особой ясностью увидеть современную буржуазную Англию, заставил критически отнестись к модернизму, говорить о том, что реалистическая литература не менее важна, так как она рассматривает человека в его социально-исторических взаимоотношениях.

Мастерство Олдингтона совершенствовалось в условиях сложной борьбы английского реализма и модернистских течений. Так, самый знаменитый роман писателя «Смерть героя» – несомненно роман реалистический, и тем не менее один из лучших в 20-е годы XX века опытов использования приемов модернизма для написания художественного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Aldington, R. *Artifex. Sketches of Ideas* / R. Aldington. – Lnd.: Chatto and Windus, 1935. – 236 p.
2. Aldington, R. *Life for life's sake. A book of reminiscences* / R. Aldington. – New York: Viking press, 1941. – 411 p.

3. Aldington, R. Literary studies and reviews / R. Aldington. – New York: Dial press, 1924. – 253 p.
4. Aldington, R. An Autobiography in Letters / R. Aldington; ed. By Norman T. Gates. – The Pennsylvania State University, 2008. – 416 p.
5. Goldman, J. Modernism, 1910 – 1945. Image to Apocalypse / J. Goldman. – Palgrave Macmillan, 2004. – 337 p.
6. Жантеева, Д.Г. Английский роман XX века. 1918 – 1939 / Д.Г. Жантеева; Акад. наук СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1965. – 346 с.
7. Жантеева, Д.Г. Открывать красоту мира (Выдержки из статей и писем англ. писателя Ричарда Олдингтона к Жантеевой) / Д.Г. Жантеева // Иностранная литература. – 1963. – № 8. – С. 219 – 232.
8. Ионкис, Г.Э. Английская поэзия первой половины XX века / Г.Э. Ионкис. – М.: Высш. шк., 1967. – 96 с.
9. Ионкис, Г.Э. Ричард Олдингтон – романист: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Г.Э. Ионкис; Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. – М., 1964. – 19 с.
10. Ионкис, Г.Э. Эстетические искания поэтов Англии (1910 – 1930) / Г.Э. Ионкис; отв. ред. Т.Н. Васильева. – Кишинёв: Штиинца, 1979. – 139 с.
11. Олдингтон, Р. Собр. соч.: в 4-х т. / Р. Олдингтон; редкол.: Т. Кудрявцева [и др.]. – М.: Худож. лит., 1988. – Т. 1.
12. Урнов, М.В. Вехи традиции в английской литературе / М.В. Урнов. – М.: Худож. лит., 1986. – 382 с.
13. Урнов, М.В. На рубеже веков / М.В. Урнов; Акад. наук СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1970. – 432 с.
14. Урнов, М.В. Ричард Олдингтон / М.В. Урнов. – М.: Высш. шк., 1968. – 78 с.

Поступила 26.12.2011

THE QUESTION OF ART IN RICHARD ALDINGTON'S CREATIVITY

I. ANTIPOVA

Richard Aldington's "Death of a Hero" novel, and his 1930's critiques are analyzed in order to identify the aesthetic views of the writer. The evolution of the outlook of the writer from the modernist current of imagism to the realistic depiction of reality is traced. The major issues of Richard Aldington with James Joyce, T.C. Eliot, E. Pound, D.G. Lawrence concerning the views on the aim and the purpose of art are analysed. Pleading from a position of an advocate of realistic art, Aldington defended the connection between art and reality, rejecting the extremes of modern art, its inhumane tendencies.

УДК 821.131.1.09(092)

**ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОМАНА
АНТОНИО ТАБУККИ «ТРИСТАН УМИРАЕТ»****В.И. КУЧЕРОВСКАЯ-МАРЦЕВАЯ**
(Белорусский государственный университет)

В художественной литературе XX – XXI веков категории времени и пространства приобретают особое значение и выступают в качестве главных структурных и тематических компонентов. Их анализ помогает раскрыть авторский замысел. В статье рассматриваются особенности пространственно-временной организации романа современного итальянского писателя Антонио Табукки «Тристан умирает». Тематика романа – проблема смысла жизни и суть смерти – позволяет говорить о связи художественного времени и пространства со временем и пространством человеческого бытия вообще. Особое внимание уделяется анализу двух основных хронотопов, воплощающих смыслы романа, – хронотопу жизни и хронотопу смерти. Данное художественное произведение, написанное в рамках постмодернистской поэтики, отражает потребность современного человека в духовных ценностях и истине.

Что такое жизнь? Разговоры о смерти.
А смерть? Невозможность поговорить о жизни.

Хуан Хименес

Я слишком созрел для смерти, и если бы мне, умершему духовно, пришлось после развязки драмы моей жизни тянуть свое существование еще лет сорок или пятьдесят, которыми грозит мне природа, это показалось бы мне слишком нелепым и неправдоподобным. <...>

Когда кто-нибудь говорит со мной о далеком будущем так, словно оно имеет ко мне отношение, я помимо воли улыбаюсь про себя, – до такой степени я уверен, что дорога, которую мне остается пройти, не будет длинной.

Джакомо Леопарди
«Разговор Тристана и его друга»

Введение. В литературе XX – XXI веков категории времени и пространства приобретают особое значение как принципы конструкции произведения, как тема и как основное условие реализации художественного замысла. Исторический, политический и культурный контекст современной эпохи обуславливают интерес писателей ко времени и пространству и как категориям человеческого бытия, поэтому в художественном произведении отражаются основные философские подходы к этой проблеме.

Постмодернистское общество, по определению Жюль Липовецки, – это «общество, где царствует всеобщее равнодушие, где преобладает ощущение, что мы повторяем ходы и топчемся на месте, где личная независимость – это нечто само собой разумеющееся, где новое воспринимается, как старое, а новшество – как нечто банальное; где к будущему больше не относятся как к неотвратимому прогрессу» [1, с. 22 – 23]. Постмодернистская художественная литература воспринимается прежде всего как игра, которую ведут автор и читатель. Художественный текст предстает как один из множества вариантов действительности и не претендует на воплощение каких-либо истин.

Творчество современного итальянского писателя Антонио Табукки, реализующее большинство принципов постмодернистской поэтики, апеллирует к фундаментальным проблемам человеческого бытия, таким, как смысл жизни, культурная память, взаимоотношения микро- и макроистории, функции интеллигенции в современном мире, краткое время жизни и вечность и т.д. Для писателя литература представляет собой особую форму памяти, поэтому жизнь вымышленных персонажей протекает, как правило, на фоне реальных исторических событий, которые осмыслиются в рамках жизненного опыта каждого литературного героя. Целью данного исследования является анализ особенностей пространственно-временной организации романа А. Табукки «Тристан умирает» (*Tristano muore*, 2004).

Основная часть. В художественном произведении время и пространство отличаются от объективных времени и пространства действительности, измеряемых с помощью часов/календарей и метров. Они приобретают дополнительный модус – субъективно-перцептуальный, в результате чего становятся возможными такие их модификации, как расширение/сужение пространства и времени, отсутствие традиционной хронологии событий, ничем не опосредованный «перенос» повествователя из одной точки пространства в другую и т.д. Такое важное свойство перцептуального пространства-времени, как его транспозитивность по отношению к элементам, подчеркивают Р.А. Зобов и А.М. Мостепаненко: «Здесь совер-

шенно равноправно могут сосуществовать и образы реальной действительности, и элементы прошлого опыта индивида, воспроизведенные в несколько искаженном виде с помощью механизмов памяти, а также самые разнообразные чисто фантастические построения <...> При этом зачастую возникают такие элементы и связи, которые принципиально не могут быть воплощены на уровне реального пространства-времени» [2, с. 21]. Чем в большей степени художественное повествование обращено ко внутреннему миру персонажа, тем менее значимыми становятся объективные время и пространство.

Одной из возможных форм взаимодействия времени и пространства в художественном произведении является их неразрывность, определенная М.М. Бахтиным как хронотоп, или «времяпространство»: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть *хронотопом*» [3, с. 234]. Хронотоп представляет собой, в понимании ученого, «формально-содержательную категорию литературы» [там же], то есть позволяет говорить о содержательном смысле пространственно-временных форм, проявляющемся в образной концепции реальности. Хронотопы, по утверждению Г.Н. Слепухова, «присущи всем видам искусства, любому художественному произведению <...> и помогают художнику адекватно отражать определенные черты действительности» [4, с. 66]. Хронотоп, таким образом, рассматривается не только как взаимосвязь времени и пространства, но и как «образ этой взаимосвязи... как способ материализации в образах всех абстрактных элементов художественного произведения» [5, с. 56]. В хронотопах материализуются многочисленные абстрактные смыслы литературно-художественного текста, поэтому «...всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [3, с. 406]. Художественное время-пространство служит знаковой формой при обращении к существенным проблемам человеческого бытия (например, определение смысла жизни и смерти).

В романе «Тристан умирает» повествование о жизни главного героя, Тристана (подзаголовок романа, «Una vita» («одна жизнь»), акцентирует внимание именно на истории жизни), представляет собой в то же время повествование о смерти: рассказывая о своей жизни, Тристан умирает; его жизненный проект завершается на последней странице романа. Таким образом, смысл данного художественного произведения раскрывается в двух фундаментальных хронотопах – хронотопе жизни и хронотопе смерти.

Хронотоп жизни связан с воспоминаниями Тристана, представляющих основу художественного повествования, и с его размышлениями о сути жизни. Функция приглашенного писателя заключается в сборе и упорядочивании высказываний Тристана о прошлом и о настоящем. Роман выходит за рамки традиционных мемуаров и биографии, поскольку начало истории своей жизни Тристан связывает не с фактом рождения, а с событиями, в результате которых мир перестал видеться как разделенный только на «черное» и «белое», то есть с признания относительного характера всех привычных категорий: «Vorrei cercare di cominciare dal principio, ammesso che il principio esista perché... dove comincia la storia di una vita?»¹ (*Я хотел бы начать с начала, при условии, что начало существует, потому что... где начинается история жизни?*) [6, р. 12]. В сознании все моменты жизни существуют одновременно в последовательности, отличной от той, в которой они происходили («la memoria trascina via tutto insieme, nelle stesse acque» (*память уносит прочь все вместе, в тех же водах*) [6, р. 81]), поэтому начало жизни Тристана есть лишь условная отправная точка: «La vita non è in ordine alfabetico come credete voi. Appare... un po' qua e un po' là, come meglio crede, sono briciole, il problema è raccoglierte dopo, è un mucchietto di sabbia, e qual è il granello che sostiene l'altro?» (*Жизнь располагается не в алфавитном порядке, как думаете вы. Она проявляется... там и здесь, как пожелает. Это крошки, проблема заключается в том, чтобы их потом собрать. Это горка песка, и какая песчинка держит другую?*) [6, р. 49]. Суть жизни такова, что нет возможности ее зафиксировать: «la vita non si racconta, te l'ho già detto, la vita si vive, e mentre la vivi è già persa, è scappata...» (*жизнь не рассказывается, я тебе это уже говорил, жизнь проживается, и пока ты ее проживаешь, она уже потеряна, она уже ускользнула*) [6, р. 157]. В своей книге «Автобиографии других» А. Табуки сравнивает жизнь с партитурой: «Жизнь – это музыкальная партитура, которую мы исполняем, не зная, возможно, произведения. У нас нет партитуры. Партитура читается только потом, когда музыка уже сыграна» [7, р. 87]. Воспоминания, к которым обращается Тристан, нельзя назвать точным воспроизведением жизни, поскольку «della vita è più quello che non si ricorda di quello che si ricorda...» (*жизнь – это скорее то, что ты не помнишь, чем то, что помнишь*) [6, р. 10]. Неосуществившиеся желания и пережитый страх более достоверны, чем документальные свидетельства. После рассказа о несбывшейся истории любви Тристан обращается к писателю: «Ma tu scrivilo come se fosse vero, perché per Tristano fu vero davvero, e l'importante è quello che lui immaginò per tutta la vita, a tal punto che è diventato il suo ricordo» (*Но ты напиши об этом так, как будто это было на самом деле, потому что для Тристана так оно и было, и важно то, что он представлял себе на протяжении всей жизни, до такой степени, что это стало его воспоминанием*) [6, р. 25]. О подобной двойственности воспоминаний писал А. Бергсон в своей

¹ Здесь и далее перевод с итальянского языка наш. – В. К.-М.

работе «Материя и память», говоря о существовании двух независимых друг от друга памятей – памяти-запоминания и памяти-припоминания, причем «из этих двух памятей, из которых одна воображает, а другая повторяет, последняя может замещать собой первую и зачастую даже создавать ее иллюзию» [8, с. 486]. Таким образом, Тристан, обращаясь к своему прошлому, продолжает его в настоящем. Между Тристаном прошлого и Тристаном настоящего устанавливается определенная дистанция: по отношению к себе «прошлому» Тристан занимает позицию стороннего наблюдателя, поэтому все события, относящиеся к прошлому, к собственно жизни Тристана, излагаются от третьего лица.

Хронотопу жизни соответствуют насыщенные событиями время и место: Греция, в которой началась жизнь Тристана (момент убийства немецкого союзника), движение сопротивления в горах Италии, остров Крит; детство Тристана, связанное в первую очередь с образами бабушки-астронома и Фрау (образ 70-летней немки, проводившей около Тристана практически всю жизнь, выступает как соединительное звено между прошлым и настоящим); любовь к гречанке Дафне и американке испанского происхождения Мэрилин; усыновление и трагическая смерть испанского мальчика Игнасио. В памяти Тристана моменты жизни, определенные этими людьми и действительно произошедшие, переплетаются с вымышленными событиями и местами. Таким является утопический город Панкуэрво, упоминаемый в нескольких фрагментах романа. Для жизни Тристана это выдуманное место является своего рода хранилищем самых дорогих воспоминаний: место, которого нет, становится символом вечной ностальгии по тому, чего никогда не будет, воплощением *saudade*.

Субъективная действительность, создаваемая воспоминаниями и воображением Тристана, развивается на фоне объективной действительности, представленной определенными местом и временем действия. Комната в доме Тристана и август – координаты, в которых ведется рассказ о жизни. Для А. Табуки август и жаркое время года в целом символизируют жизнь [9], и тем не менее последние дни лета соотносятся в романе не только с жизнью (многие важные для Тристана события произошли именно в августе), но и со смертью. Август, завершение лета, если обратиться к произведениям А. Табуки, написанным до романа «Тристан умирает» (романы «Индийский ноктюрн», «Реквием», «Утверждает Перейра»), – своего рода граница, переход, после которого жизнь либо заканчивается, либо получает свое продолжение на новом уровне. В случае с Тристаном август замыкает жизненный круг, «географизирует» смерть; неслучайно в самом начале повествования Тристан упоминает обычай умирания слонов: слон, который чувствует приближение смерти, берет с собой товарища и идет с ним, пока не приходит время умирать; затем умирающий очерчивает круг, куда не может войти никто, кроме него, потому что «*la morte è un fatto privato, molto privato...*» (*смерть – это дело личное, очень личное*) [6, р. 10]. Приглашенный писатель становится таким провожающим товарищем. В восприятии Тристана календарный август расширяется, и внутреннее ощущение смерти, завершенности жизненного проекта требует завтрашнего дня, погружения в ничто: «*...perché è sempre oggi? ... è tutto un mese che è oggi, fa' venire il domani che mi porti via*» (*...почему всегда сегодня?... весь месяц – это сегодня, пусть наступит завтра, которое унесет меня прочь*) [6, р. 106]. Заполненное время прошлого сменяется пустым временем настоящего, временем бессобытийным, которое нечем заполнить, поскольку внутренняя жизнь Тристана уже завершилась («*non si muore solo di fuori, si muore soprattutto dentro*» (*умирают не только внешне, умирают в большей степени изнутри*) [6, р. 145]). Время жизни останавливается, когда приходит осознание его завершенности: «*...tutto si è fermato... e io mi sento fermo in mezzo al tempo fermo, come se fossi stato momentaneamente trasportato in un altro mondo*» (*...все остановилось... и я чувствую себя остановившимся посреди остановившегося времени, как будто меня мгновенно перенесли в другой мир*) [6, р. 116]. Однократный характер жизни, то есть невозможность ее возрождения даже при помощи воспоминаний, приводит Тристана к определению жизни как «романа, прочитанного единожды много лет назад» («*La vita... un romanzo letto una volta sola tanto tempo fa*» [6, р. 104]), как случайно смонтированных кадров-событий, извлекаемых памятью из небытия («*...i ricordi che sporgono a fiotti dal niente, cose vissute che mi passano davanti come in un film*» (*...воспоминания, накатывающие волнами из небытия, все прожитое проходит перед моими глазами, как в фильме*) [6, р. 121]).

Хронотопом смерти характеризуется настоящее Тристана. Комната, на окнах которой постоянно опущены жалюзи, противопоставляется тем открытым пространствам, где проходила жизнь Тристана; полумрак заменил солнечный свет, доминирующий в воспоминаниях героя. Под действием морфия восприятие времени меняется: «*...la morfina è tolemaica, propende all'immobilità del tutto, cristallizza, trasforma il tempo in frutta candita...*» (*...морфий обладает свойствами толемеевой системы, склоняется к всеобщей неподвижности, кристаллизует, превращает время в цукаты...*) [6, р. 94]; утрачивается необходимость в повседневном измерении часов и суток. В. Янкелевич в своей книге «Смерть» особо подчеркивает следующее свойство смерти: «Собственная смерть, как и собственная боль, радость и эмоции вообще, уничтожает время и пространство в реальности некоего здесь-теперь» [10, с. 35]. Не-бытие, которым и является смерть, не может быть локализовано во времени и пространстве, и это – основное его отличие от бытия.

Фрагменты, описывающее настоящее, соединяются образом мухи, жужжание которой постоянно слышит Тристан и которая становится символом испытываемой Тристаном на протяжении всей жизни безвыходности: «...è un moscone scemo, non trova l'uscita come me» (...глупая муха, никак не найдет выход, как и я) [6, р. 106]. Как и муха, в своей жизни Тристан часто воспринимал зеркало – различные мнения и стереотипы – как выход. Подобной иллюзией стала и цель борьбы, в которой он участвовал во время Второй мировой войны: стремление к свободе обернулось новой несвободой, поскольку у победителей своя политика, не менее жестокая и антигуманная, чем политика побежденных; «il bene, ecco che il bene ha vinto sul male, solo che c'è un po' di male di troppo in quel bene, e un po' troppa imperfezione in quella verità... La verità è imperfetta...» (добро, вот, добро одержало победу над злом, только в этом добре слишком много злого и слишком много несовершенного в этой истине... Истина несовершенна...) [6, р. 108].

Монолог Тристана – это разговор с самим собой. Он еще не умер, но уже и не живет. У него есть только прошлое, *saudade* (то есть «ностальгия по будущему») и осознание бессилия, физического и исторического: «...signora storia, lei non è niente, non faccia tanto l'arrogante, lei è solo una mia ipotesi, e se non le spiace ora la invento come preferisco. Ma per dire questo bisogna essere vecchi, e inutili, quasi cadaveri come sono io, quando hai capito che lei era un'illusione, un fantasma, ormai non puoi più farla, è già stata fatta» (...синьора история, вы ничто, не будьте такой высокомерной, вы всего лишь моя гипотеза, и, если вы не против, я сейчас придумаю вас так, как захочу. Но чтобы сказать так, нужно быть старым. И бесполезным. Почти трупом. Как я. К тому моменту, когда ты понимаешь, что она иллюзия, призрак, ты уже не можешь ее творить – она уже сотворена) [6, р. 87]. Смерти физической, по мнению А. Табуки и его героя, предшествует смерть внутренняя, сравнимая с чувством невозможности что-либо изменить, невозможности противостоять внешнему миру, и это сближает Тристана Табуки с Тристаном Леопарди. «...io sono quasi un minerale, lo vedi?... le pietre, non dicono niente... io sono una pietra che parla...» (...я почти минерал, видишь?... камни молчат... я камень, который разговаривает...) [6, р. 16], – говорит Тристан в романе А. Табуки, и его мысль можно продолжить словами Тристана из диалога Дж. Леопарди «Разговор Тристана и его друга»: «Теперь я не завидую ни глупым, ни мудрым, ни великим, ни ничтожным, ни немощным, ни могущественным. Я завидую умершим, и только с ними поменялся бы местами» [11, с. 230], потому что мир остается прежним со всем своим несовершенством и иллюзорностью создаваемых им ценностей, между тем «...è finito tutto, non c'è più nessuno, sono tutti morti, anch'io sono morto...» (...все закончилось, больше нет никого, все умерли, я тоже умер...) [6, р. 56]. Между произведениями двух писателей, разделенных временной дистанцией в 170 лет (диалог Джакомо Леопарди написан в 1834 году), устанавливаются прочные интертекстуальные связи. Имя героя А. Табуки – это прежде всего дань Дж. Леопарди, его философии стойкости по отношению к миру и готовности к принятию смерти: «...это образ человека, который смотрит на мир очень скептически, с огромным пессимизмом и горечью. В любом случае этот герой Леопарди мне очень симпатичен» [9].

Смерть исключает из повествования категорию будущего: Тристан находится в ожидании завтра, но знает наверняка, что завтра будет без него. Последние слова в романе – «comunque domani è un altro giorno, come si dice» (в любом случае, завтра – это новый день, как говорится) [6, р. 162] – обозначают предел физического существования Тристана. Отражением стойкого принятия смерти, в котором прослеживаются черты характера и Тристана Табуки, и Тристана Леопарди, является последнее желание героя романа: «Guardi la pendola, che ore sono? Le sembrerà stupido, ma voglio saperlo, è l'ultima cosa che voglio sapere» (Посмотри на часы, который час? Вам покажется это глупым, но я хочу знать, который час, это последнее, что я хочу знать) [6, р. 162]. Тристан уверен, что «il tempo dell'orologio non va di pari passo con quello della vita» (время часов не идет в ногу со временем жизни) [6, р. 81], но этим желанием он оставляет за собой право быть приобщенным к жизни после смерти, и именно такова цель всего повествования: остаться в жизни с помощью текста, рассказа о жизни. Находясь на протяжении всего повествования между жизнью и смертью, Тристан выбирает жизнь: «...la morte non è mai bella, la morte è laida, sempre, è la negazione della vita... Dicono che la morte è un mistero, ma il fatto di essere esistito è un mistero maggiore, apparentemente è banale, e invece è così misterioso...» (...смерть не бывает красивой, смерть безобразна. Всегда. Она отрицание жизни... Говорят, что смерть – это загадка, но факт существования – еще большая загадка. Внешне он банален, а на самом деле так загадочен...) [6, р. 161]. Смерть находится вне повседневного чувственного опыта, поэтому люди не привыкли считать дни своей жизни, они делают это, только оглядываясь назад, предполагая, что их жизнь и есть время и что без жизни нет времени. Тристану его собственная смерть представляется лишь точкой на вселенском циферблате, и таковой, по мнению В. Янкелевича, является смерть любого человека: «Бег часов продолжался бы даже в том случае, если бы все часы мира сразу остановились, показывая время, соответствующее часовым поясам, даже если бы не стало нас – считающих часы и называющих даты; и даже если бы мы перестали стареть, годы продолжали бы сменять друг друга» [10, с. 22]. Земное существование представляется зурядным, не требующим внимания, поскольку воспринимается как данность: «Dimentichiamo che il tempo

esiste e non contiamo i giorni della vita, non bisogna farlo quando siamo stati così stolti di non contarli prima» (*Мы забываем, что время существует, и не считаем дни жизни, не нужно делать этого после того, как мы были настолько безрассудны, что не считали их раньше*) [6, p. 74].

Состояние Тристана определяется пограничной ситуацией нахождения перед лицом смерти. С точки зрения Мартина Хайдеггера, посмотреть в глаза смерти – это единственный способ выйти из неподлинного существования, «бытийная возможность присутствия» [12, с. 301], когда «заступание обнажает присутствию растерянность в человеко-самости и ставит его перед возможностью, без первичной опоры на озаботившуюся заботливостью, быть самим собой, но собой в страстной, отрешившейся от иллюзий людей, фактической, в себе самой уверенной и ужасающей свободой к смерти» [12, с. 302]. Неотъемлемая составляющая хронотопа смерти, страх, в котором признается Тристан, есть страх экзистенциальный: «La vera paura, insolita, si prova una volta sola nella vita, e non si proverà mai più, è come una vertigine, come se si spalancasse una finestra sul niente, e lì il pensiero si annega davvero, come se si annientasse. È questa la vera paura» (*Настоящий страх, необычный, испытывают только один раз в жизни и больше не испытывают никогда, это как головокружение, как будто распаивается окно в ничто, и там мысли действительно исчезают, как будто сходят на нет*) [6, p. 138].

Несовпадение объективного времени со временем сознания на уровне организации художественного времени выражается в отсутствии хронологического изложения событий. Воспоминания Тристана свободно перескакивают с военных действий к детству, с историй любви к размышлениям о сути истории и современного общества и так далее. Мысль, начатая в одном фрагменте, завершается лишь спустя несколько эпизодов. Исследовательница творчества А. Табуки из Университета Теннесси Флавия Брицио-Сков называет такой тип художественного времени «искривленным» [см. 13]. Подобному «искривлению» подвергается и художественное пространство: сохраняя черты реально существующих мест, оно видоизменяется, интерпретируется сознанием Тристана, поскольку рассмотрение, художественный анализ жизни и смерти связан с особенностями человеческого сознания и памяти, их ахронологичностью, обратимостью и возможностью изменять реальный порядок происходящего и географию объективной действительности. Стремление раскрыть восприятие смерти, представить ее не как единовременный акт, незаметный переход из жизни в небытие, прослеживается в самом названии романа, в котором глагол «умирать» используется в настоящем времени, словно все повествование – это процесс умирания Тристана, происходящий на протяжении августа 1999 года. А. Табуки поясняет свой замысел следующим образом: «Это настоящее длится целый месяц, месяц агонии Тристана. Я искал способ сделать так, чтобы момент смерти не был только тем непередаваемым моментом, когда человек перестает дышать, остается только труп, а мы оказываемся по другую сторону, если только для нас существует это «другая сторона» или то, «после жизни». Я искал глагол, показывающий, что Тристан умирает на каждой странице этой книги. И тогда я нашел настоящее время, своего рода прошедшее, но обозначающее также «умер» и «длительно умирает». Настоящее, которое удлиняется, растягивается, как резина. Эта резина растягивается до критической точки натяжения и разрыва, и на последней странице Тристан умирает на самом деле» [9]. Авторский замысел заключает в себе прежде всего постижение смерти, попытку ее познания, что позволяет вернуть бытию подлинный смысл в условиях постмодернистской реальности.

Заключение. В романе проявляется способность А. Табуки расширять границы собственно художественного произведения, делая его частью реальности, действительного переживания жизни и смерти. Паоло ди Паоло в эссе «Табуки, географии смерти», посвященном роману «Тристан умирает», дает автору этого романа точную характеристику: «...он не собирает голоса живых, погруженных в историю, и не вызывает к жизни голоса умерших. Будучи странником у изголовья Тристана, Табуки-писатель находится вместе со своим героем в темном и узком зазоре, отделяющем бытие от небытия. То есть он испытывает близость, максимальную приближенность к той пограничной зоне, которая «отделяет нас от того, чего у нас больше никогда не будет, и от того, кем мы больше не будем никогда» [14].

Таким образом, роман представляет собой не столько модель эстетически переосмысленной и освоенной реальности, сколько пространственно-временную интерпретацию бытия человека на грани перехода в небытие. В ключевых хронотопах, хронотопах жизни и смерти, используемых А. Табуки в романе «Тристан умирает», художественно воплощается мировоззрение постмодернистской эпохи, неотъемлемой частью которого является необходимость возвращения смыслов и ценностей, вопреки их развенчанию, в повседневный опыт каждого человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Липовецки, Ж. Эра пустоты / Ж. Липовецки. – СПб.: Владимир Даль, 2001. – 336 с.

2. Зобов, Р.А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р.А. Зобов, А.М. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 11 – 25.
3. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1985. – С. 234 – 407.
4. Слепухов, Г.Н. Пространственно-временная организация художественного произведения / Г.Н. Слепухов // Научные докл. высшей школы: Философские науки. – 1. – 1984. – М.: Высш. шк., 1984. – С. 64 – 70.
5. Фаликова, Н.Э. Хронотоп как категория исторической поэтики / Н.Э. Фаликова // Проблемы исторической поэтики. Вып. 2. – Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1992. – С. 45 – 57.
6. Tabucchi, A. Tristano muore: Una vita / A. Tabucchi. – Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2006. – 162 p.
7. Tabucchi, A. Autobiografie altrui: poetiche a posteriori / A. Tabucchi. – Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2003. – 126 p.
8. Бергсон, А. Материя и память / А. Бергсон // Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. – Минск: Харвест, 1999. – С. 414 – 668.
9. Tabucchi, A. Tabucchi racconta il suo Tristano / A. Tabucchi // WUZ: Cultura e spettacolo [Risorsa elettronica]. – 1996 – 2011. – Modo di accesso: http://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/interviste/tabucchi_antonio.html. – Data di accesso: 06.05.2011.
10. Янкелевич, В. Смерть / В. Янкелевич. – М.: Изд-во Литературного ин-та, 1999. – 448 с.
11. Леопарди, Дж. Разговор Тристана и его друга / Дж. Леопарди // Леопарди, Дж. Этика и эстетика / Дж. Леопарди. – М.: Искусство, 1978. – С. 222 – 230.
12. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – Харьков: Фолио, 2003. – 503 с.
13. Brizio-Skov, F. Si sta facendo sempre più tardi, Autobiografie altrui, e Tristano muore di Antonio Tabucchi: dove va il romanzo? / F. Brizio-Skov. – The Free Library [Risorsa elettronica]. – 2006. – Modo di accesso: <http://www.thefreelibrary.com/Si+sta+facendo+sempre+piu+tardi,+Autobiografie+altrui,+e+Tristano...-a0164103001>. – Data di accesso: 13.04.2011.
14. Paolo, Di P. Tabucchi, geografie della morte / P. Di Paolo // Il Sottoscritto [Risorsa elettronica]. – 2002 – 2011. – Modo di accesso: <http://nuke.ilsottoscritto.it/Saggi/Tabucchi geografie della morte di Paolo Di Paolo/tabid/698/Default.aspx>. – Data di accesso: 27.02.2011.

Поступила 18.10.2011

SPATIOTEMPORAL ORGANIZATION OF THE NOVEL “TRISTANO DIES” BY ANTONIO TABUCCHI

V. KUCHEROVSKAYA-MARTSEVAYA

The categories of time and space are getting special significance in the fiction of the XX – XXI centuries and serve as fundamental structural and thematic components. Their analysis enables to reveal the author’s message. The article deals with the specific features of the spatiotemporal organization of the novel “Tristano Dies”, written by the contemporary Italian author Antonio Tabucchi. The novel’s subject area – the meaning of life and death – enables the author to set up the relations between narrating time and space and these of human existence in general. Special attention is paid to the analysis of two main chronotopes, a chronotope of life and a chronotope of death, due to which the meanings of the novel are revealed. This novel, written according to the postmodern principles, reflects the contemporary human need for spiritual values and truth.

УДК 820(73)–3.09

**ИНВЕРСИЯ ШЕКСПИРОВСКОГО МИРОЗДАНИЯ
В РОМАНЕ ГЛОРИИ НЕЙЛОР «МАМА ДЭЙ»****Н.Э. ЖЛОБО***(Минский государственный лингвистический университет)*

Рассмотрены интертекстуальные переключки с шекспировскими пьесами в романе афроамериканской писательницы Глории Нейлор «Мама Дэй». Особое внимание уделяется адаптации и трансформации образов и мотивов, заимствованных из шекспировской романтической драмы «Буря», а также из Библии. Интертекстуальные взаимодействия с классическими интертекстами имеют место на уровне сюжета, персонажей, символов, тематики и идей. Осуществляя в романе «Мама Дэй» постколониальное феминистское «пере-прочтение» канонизированных текстов западной культуры, Г. Нейлор деконструирует андроцентричные иерархии, развенчивает расистскую идеологию и полемизирует с патриархальными ценностными ориентациями, представленными в классической литературе. В своем романе автор создает утопическую матриархальную вселенную, основанную на альтернативной системе ценностей и традициях предков.

Введение. Роман современной афроамериканской писательницы Глории Нейлор «Мама Дэй» (1988) представляет историю нескольких поколений афроамериканской семьи Дэй, живущей на острове УиллоуСпрингс. Как и во всех своих произведениях, Г. Нейлор опирается на широкий круг интертекстов, особое место среди которых в данном случае занимают шекспировский трагедийный и трагикомический дискурсы. Ключ к интертекстуальному прочтению «Мамы Дэй» – это, прежде всего, прочитанная по-новому шекспировская «Буря», многие сюжетные линии и образы которой зеркально соотнесены с элементами нейлоровского повествования. К этому диалогу подключены еще несколько шекспировских интертекстов (в частности, трагедии «Гамлет» и «Король Лир»), а также Библия, параллели и переключки с которой выходят в отдельных эпизодах произведения на первый план.

Основная часть. Шекспировское творчество становится интертекстуальной доминантой нейлоровского романа, в котором диалог с классиком приобретает резко выраженный полемический характер: писательница выражает неприятие гендерной и расовой политики, нашедшей отражение в шекспировских пьесах, деконструирует представленные у Шекспира ценностные иерархии и дихотомии и субверсирует глубоко укорененные мифы патриархальной культуры. Если «Буря» часто воспринимается критиками как шекспировское предвосхищение набравшей мощь эпохи колониализма и его предвидение судьбы, ожидающей африканских туземцев, то «Мама Дэй» – это возвращение в прошлое, обращение к полным противоречий страницам колониальной истории, попытка переосмыслить и «переписать» судьбы привезенных в Новый Свет африканцев.

Воспроизводя самобытность исторического опыта своего народа, корректируя и восполняя пробы в «официальной» истории, автор «критически пересматривает и развенчивает стандартизированную историю, унифицирующую, однонаправленную, сводящую все противоречия на единственном поле боя» [1, с. 807]. Повествование окрашено ярко выраженными женскими обертонами, поскольку именно женщины выступают в роли главных хранительниц культурного наследия и являются хозяйками вымышленной вселенной под названием УиллоуСпрингс. Автор разрушает созданный господствующей идеологией стереотипный образ черной женщины как «похотливой» и «нечистой», возникший, по мнению Б. Кристиан, «частично как альтернатива навязанной целомудренности [белой] леди и частично как следствие плантаторских мифов о сексуальности черных» [2, с. 13].

Прототипом соединившего миф и реальность крошечного южного острова-рая УиллоуСпрингс стал затерянный в океане шекспировский сказочный остров, «ассоциировавшийся в сознании посетителей шекспировского театра с новооткрытыми землями Вест-Индии» [3].

У Шекспира этот утопический «пасторальный оазис», противопоставлен «реальному миру» (Милану и Неаполю); у Г. Нейлор воплощением доминирующей модели культуры становится современный Нью-Йорк. Столкновение двух миров, каждый из которых представляет собственную систему ценностей, составляет одну из ключевых сюжетных коллизий как в шекспировской пьесе, так и в романе Г. Нейлор. Однако, воплощая в образе УиллоуСпрингс свой собственный социокультурный идеал и стремясь легитимировать женский способ бытия в мире, Г. Нейлор не ставит своей задачей копирование шекспировской модели мира. Последняя представлена писательницей как апология патриархальности и

колониализма, идей гендерного и расового неравенства, которые до сих пор являются мощным идеологическим инструментом современного западного общества. Закономерно, УиллоуСпрингс выступает как зеркальное отражение шекспировской вселенной, как альтернативная модель общественного устройства, не вписывающаяся в реалии современной Америки.

УиллоуСпрингс – матриархальная афроамериканская община, живущая согласно законам, унаследованным от предков, и сопротивляющаяся вторжению чуждых тенденций из «внешнего мира». УиллоуСпрингс не только не принадлежит ни к одному из американских штатов, но и не обозначен ни на одной географической карте, что вполне устраивает местных жителей, поскольку карта, составленная представителями материковой культуры, являлась бы важным свидетельством контроля над их территорией. Вместе с тем, Г. Нейлор предваряет основные части романа собственной, весьма подробной картой острова, подтверждая мнение о том, что «созданные ‘белым’ миром карты, картины, фильмы и мифы не всегда адекватно отражают ‘черный’ опыт» [4, с. 406]. Топос карты и ее ироническое деконструктивное прочтение, таким образом, играет важную роль в романе и соответствует общим тенденциям в афроамериканской и постколониальной литературах, исследуя которые, Г. Хугган обнаруживает «связь между де/реконструктивным прочтением карт и пересмотром истории европейского колониализма» [5, с. 407].

Фундаментом, на котором базируется весь жизненный уклад на УиллоуСпрингс, стали традиции и авторитеты, почитавшиеся предками нынешних обитателей острова. Одной из главных ценностей, унаследованной островитянами от предков, является земля: люди, их истории, воспоминания и культурная идентичность неотделимы от того места, где живут они сами и где жили их предшественники. УиллоуСпрингс – важнейшая составляющая коллективной истории общины, и никакие обещания предпринимателей с материка, якобы несущих «рай цивилизации» не понимающим своей выгоды островитянам, не могут заставить последних продать часть острова.

Образ пришельцев с «большой земли», ассоциируется с образом Просперо, выступающим в трактовке Г. Нейлор в качестве хрестоматийного образца белого колонизатора, несущего «бремя очеловечивания» погрязших в варварстве туземцев. Островная община, в свою очередь, становится эквивалентом Калибана, который традиционно рассматривался критикой как воплощение дикарства, противостоящего цивилизованному миру. Однако, в отличие от шекспировского беспомощного и жалкого «чудовища», готового стать рабом первого встречного, который покажется ему лучше тирана Просперо, островитяне убеждены в собственных правах на владение островом и не ищут себе новых хозяев, с появлением которых они оказались бы в положении своего литературного прототипа, став бесправными рабами на собственной земле, что фактически произошло на соседних островах Святой Елены и Хилтон Хэд. Таким образом, Г. Нейлор, полемизируя с Шекспиром, «пересматривает» отношения Просперо и Калибана, выступая на стороне последнего и оправдывая его обвинения в адрес господина: «Я этот остров получил по праву / От матери, а ты меня ограбил» [6, с. 305].

Первозданная природа и деревенский уклад жизни нейлоровской островной общины способствуют созданию романтической, пасторальной атмосферы на УиллоуСпрингс, ставшем своего рода воплощением образа «идеального дома» для темнокожих американцев. Среди синкретизированных в островной культуре элементов доминирует африканский, прослеживаемый в религии – специфическом смешении христианства и вудуизма, в праздниках и ритуалах, берущих начало в островных легендах и мифах, в вере в травную медицину и магию и в сложном мистическом видении мира, связывающем воедино человека, природу и сверхъестественные силы. УиллоуСпрингс, традиции которого напоминают сохранившуюся на островах у южного побережья США культуру галла, кажется перенесенным к берегам другого континента «осколком» Африки, а сумевшая сохранить свою самобытность и независимость от материковой культуры островная община оказывается гораздо ближе к своей исторической родине, чем большинство живущих на материке афроамериканцев.

Символическим воплощением духовной близости жителей УиллоуСпрингсским африканским собратям становится буря, со сверхъестественной силой обрушивающаяся на маленький остров раз в семьдесят лет. Начинаясь как легкий бриз на африканском побережье, набирающая силу буря преодолевает Атлантику и приходит к противоположному побережью, повторяя траекторию печально известного Трансатлантического перехода (Middle Passage) и принося на УиллоуСпрингс частицу той горечи, страданий и негодования, которые испытывали предки жителей острова, насильно увезенные с родного материка и превращенные работорговцами в живой товар.

Символический образ неистовствующей стихии вновь напоминает о шекспировских пьесах: в «Буре», например, она выступает как воплощение могущества Просперо, вызвавшего бурю с целью восстановления справедливости и наказания преступников. В «Короле Лире», где сцена в степи во время грозы является кульминационным моментом, вихрь природных стихий становится эквивалентом пе-

реживаемых людьми душевных бурь, отражением «распадающейся Великой Цепи Бытия» [7, с. 300]. Как пишет В.П. Комарова, в призывах Лира к стихиям «звучит мысль о возмездии людям и земле, где творятся злые дела» [8, с. 134].

У Г. Нейлор буря – сложный противоречивый символ, впитавший в себя смыслы, заимствованные из претекстов (гнев, негодование, возмездие, нестабильность, душевное смятение, кризис), но одновременно несущий в себе значения, характерные только для исследуемого романа, и вызывающий как позитивные, так и негативные ассоциации. С одной стороны, повторяя путь работорговых суден, стихия символизирует трагический опыт африканцев и отрыв от исторических корней, с другой, в качестве «послания» с африканского континента, отправляемого каждому новому поколению островитян, она символически передает их близость к своим африканским братьям. Можно утверждать, что в глобальном смысле буря становится символическим воплощением истории – истории острова УиллоуСпрингс и истории афроамериканцев.

Матриархальный уклад жизни на УиллоуСпрингс является важнейшей чертой, отличающей островную общину от шекспировской патриархальной миромодели, воплощающей андроцентричный характер культуры, где доминируют идеи силы, подавления, покорения и обладания, а царящий на острове Просперо предстает как единовластный хозяин мироздания. Субверсируя патриархальные отношения власти, Г. Нейлор создает вселенную, основанную на главенстве женщин, руководящих общиной и определяющих большинство социальных, религиозных и этических норм. В этом заключается принципиальное расхождение с шекспировскими интертекстами, поскольку положительные женские персонажи у Шекспира, как правило, наделены чистотой и непорочностью, но, естественно, «очищены» от всех признаков сексуальности и стремления к власти. «Власть в руках женщин рассматривалась Шекспиром как нечто отвратительное» [9, с. 325], – пишет М. Френч, и все наделенные властью или стремящиеся к ней женщины (Сикоракса, Гонерилья и Регана, леди Макбет) представлены в шекспировских пьесах в образе «чудовищ», злобных, испорченных, ужасающих своей морально-нравственной нечистоплотностью.

В основе религиозной и культурной традиции УиллоуСпрингс лежит вера в авторитет и могущество женщины, восходящая к легенде о наделенной магической силой «Великой Матери» Сапфире Уэйд. В отличие от многих других темнокожих женщин, талантливых, чувственных и духовно богатых, но вынужденных в условиях расистского общества влачить жизнь духовной растраты, мятежной рабыне Сапфире удастся разорвать оковы рабства, создав собственный «рай» на маленьком южном островке. Тем самым, полубогиня героиня фактически становится равной Богу и, как свидетельствует легенда о сотворении острова, закрепляет это равенство рукопожатием с Создателем. Образ Сапфиры, чьи божественные атрибуты выходят за рамки христианского мировоззрения и принимают языческие очертания, характеризуется позитивно-негативной полярностью: нейлоровская божественная мать, ткающая нить судьбы, обладает двойственной природой творца и разрушителя, выступая в роли хранительницы ключей от врат плодovitости, рождения и смерти.

Как свидетельствует А.Б. де Вита, в отличие от иудео-христианской традиции, разделившей аспекты жизни и смерти, в африканских религиях богини-матери традиционно сочетали созидательные, креативные силы и силы разрушительные, несущие смерть [10, с. 55]. Соединяя эти два начала в образе Сапфиры (она является основательницей островной общины и матерью семерых сыновей, но также и виновницей смерти хозяина-мужа), Г. Нейлор стремится показать, что стихийное, хаотичное, природное, темное женское начало несет в себе мощнейший субверсивный заряд, способный подорвать основы патриархального доминирования. Свет и тьма как два аспекта Великой Матери соединяются во время ежегодного Шествия со Свечами – главного праздника на УиллоуСпрингс, отмечаемого в пору зимнего солнцестояния (самого темного времени в году), когда островитяне поклоняются великой Сапфире.

Прототипом Сапфиры служит шекспировская Сикоракса, которая, не являясь реально действующим лицом пьесы, играет в ней значимую роль и вследствие частого упоминания ее имени другими персонажами превращается в «преследующую» пьесу призрачную тень. Своеобразной «тенью» в повествовании Г. Нейлор становится и Сапфира, которая, согласно островной легенде, покинула УиллоуСпрингс в клубе огня более ста лет назад. Однако создается впечатление, что ее дух до сих пор парит над островом, и именно она определяет характер и исход многих происходящих там событий. Интересен и тот факт, что Сикоракса описывается в шекспировской пьесе исключительно с использованием негативно окрашенной лексики, например, как «ужасная колдунья Сикоракса, которая от старости и злобы в дугу согнулась», «злая ведьма» и т.п. Аналогичным образом, мятежная Сапфира в составленном белыми работорговцами акте о продаже, предвещающем основные части романа, изображена как рабыня «с желчным характером, даже после разумного наказания не желавшая выполнять работу в поле или по дому» и «подозреваемая в занятиях колдовством» [11, с. 1].

В то же время судьба нейлоровской героини разительно отличается от судьбы шекспировской колдуньи, чей матриархальный мир уничтожен Просперо, превратившим ее наследника Калибана в раба, выполняющего всю черную работу на острове. Память о Сапфире, напротив, хранится жителями острова как священная реликвия. Ее потомки, являясь хозяевами своей земли и сохраняя установленный Великой Матерью порядок, полагаются на собственные источники истины и демонстрируют свое нежелание подчиняться чуждым стандартам и канонам, как и «белому» рабовладельческому дискурсу, представленному в акте о продаже. Таким образом, отталкиваясь от негативного образа шекспировской колдуньи-монстра, Г. Нейлор «перевоссоздает» ее в образе могущественной темнокожей женщины, подарившей жизнь общине УиллоуСпрингс.

Духовной наследницей легендарной Сапфиры стала ее правнучка Миранда/Мама Дэй, унаследовавшая могущество, мудрость и творческий дар своей великой предшественницы. В романе очевидна двоякость интертекстуальной проекции образа Мама Дэй – одновременно и на шекспировскую Миранду, и на Просперо, причем в нейлоровской вселенной имеет место ключевая инверсия традиционных ролей (отец-дочь), поскольку дочь, исполняющая роль могущественного матриарха общины, фактически занимает место отца и «узурпирует» его власть. Действительно, по своему возрасту, жизненному опыту и могуществу добрая и мудрая волшебница Миранда может на равных соперничать с великим магом Просперо. Авторитет героини базируется на истинном уважении жителей УиллоуСпрингс, убежденных в том, что Мама Дэй обладает особым даром, который она использует во благо и с готовностью отдает другим людям, верящим в нее и в те древние мудрость и знание, интуитивное и иррациональное, которые она воплощает. В то время как шекспировский Просперо стремится господствовать и над людьми, и над природой, подчинив себе духов и природные стихии, «лесной дух» Мама Дэй живет в гармонии с окружающим миром, никогда не пытаясь превзойти природные силы, противостоять или мешать им, нарушая естественный ход жизни. Ее общение с природой отражает способ исконно женской коммуникации с миром, базирующейся, прежде всего, на ощущениях.

Природа в сочетании с богатым жизненным опытом и интуицией, духовным богатством и уважением к традициям предков становятся для Миранды источником силы, а сама героиня описывает свои магические способности как «материнскую мудрость, скрытую под налетом волшебства» [11, с. 97], в то время как источником могущества Просперо являются книги. «Без книг он глуп, как я, / И духи слушаться его не будут: / Ведь им он ненавистен, как и мне» [6, с. 358], – заявляет Калибан. Поглощенный своими книгами Просперо чужд мирским интересам и, по его собственному признанию, будучи герцогом Милана, он фактически передал бразды правления брату, а сам «вовсе перестал вникать в дела». Мама Дэй, напротив, живет интересами своей общины, ее живо волнует все, что происходит вокруг, и все действия героини носят жизнеутверждающий характер, ведь для нее «единственное волшебство – это сама жизнь» [11, с. 43]. И даже преклонный возраст перешагнувшей столетний рубеж Миранды не мешает ей жить настоящим, словно соревнуясь с Просперо, который в финале пьесы отрекается от своей колдовской мантии и фактически подводит черту под собственной жизнью: «А после возвращусь домой, в Милан, / Чтоб на досуге размышлять о смерти» [6, с. 398].

В рамках исследуемого романа Г. Нейлор деконструирует сеть классических бинарных оппозиций (белый/черный, светлый/темный, положительный/отрицательный), делая их границы нечеткими и расплывчатыми, что подтверждает одну из главных идей произведения: всё в этом мире находится в чрезвычайно сложных отношениях, которые нельзя свести к противопоставлению «или-или», характерному для классической западной диалектики. Так, занимая место Просперо, Мама Дэй, выступает как носительница «белой» (доброй) магии, которой противостоит еще одна героиня романа – злая колдунья Руби. Однако, как наследница Сапфиры, прототипом которой является Сикоракса, Мама Дэй обладает также и тайнами «черной» (злой) магии, используемой ею, например, в борьбе с Руби. Таким образом, в стремлении разрушить лежащую в основе шекспировской вселенной дихотомию, Г. Нейлор совмещает в своих героинях темное и светлое начала, создает гибридные персонажи, в результате чего стереотипные образы женщин, в особенности, парадигматическая оппозиция ангел/монстр, подвергаются деконструкции.

Значимо и то, что если у Шекспира конфликт «черной» и «белой» магии носит межгендерный характер, то в романе «Мама Дэй» обе антагонистические силы представлены женщинами. С учетом обособленной выше условности подобного противопоставления все же можно утверждать, что Миранда/Мама Дэй выступает, главным образом, как олицетворение позитивных сил и женского лунного начала, нашедшем символическое воплощение в цвете ее жилища – трейлере серебристого цвета. Руби – по мнению многих островитян, такая же могущественная как Мама Дэй – предстает как носительница мужского солярного принципа и преимущественно негативных аспектов магической силы, символом чего выступают ее имя и ярко-красная одежда. Это в буквальном смысле сосредотачивает всю магическую силу и

власть в женских руках – в женщинах соединяются два исконных принципа, в то время как мужчина, Доктор Базард, также претендующий на обладание магическим даром, предстает как комическая фигура, шарлатан, не способный составить конкуренцию могущественным островным волшебницам. Даже его наряд скорее напоминает облачение шекспировских шутов, нежели величественное одеяние мага.

Вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что проблемы узурпации и легитимности приобретают в романе Г. Нейлор не меньшую актуальность, чем в «Буре», где представлена целая серия попыток узурпирования власти. Нейлоровские героини тоже совершают своего рода акты узурпации: рабыня Сапфира становится хозяйкой на острове и дарит его своим темнокожим собратьям; Миранда и Руби узурпируют традиционно мужские качества и социальные роли и обладают властью, в «реальном» мире сосредоточенной преимущественно в руках мужчин. При этом у Г. Нейлор узурпация, осуществляемая маргинализированной группой, оправдана автором и успешна, в то время как у Шекспира заговор Калибана изображен исключительно в комическом плане и, естественно, оканчивается полным провалом.

Еще одним важным аспектом романа Г. Нейлор являются проблемы семьи, семейных взаимоотношений и материнства, которые также занимают одно из центральных мест в позднем шекспировском творчестве. У Шекспира семья представляет собой традиционный патриархальный конструкт, в котором на вершине иерархии неизменно стоит мужчина-отец-глава семьи (Лир, Клавдий, Брабанцио, Просперо). Материнские фигуры отходят на второй план: часто матери представлены либо как незначительные второстепенные лица, примером чего могут служить мать Миранды или королева Гертруда, либо как жуткие зловредные чудовища – колдунья Сикоракса. Во вселенной Г. Нейлор, напротив, женщина-мать, носящая в своем теле тайну рождения, мыслится как первоначало всего живого и занимает место на вершине мироздания, как повелось еще со времен Сапфиры – Великой Матери, родившей семерых сыновей и подарившей жизнь острову и общине. Идея значимости женского начала отражена в легенде о творении УиллоуСпрингс, выступающей как альтернатива библейской истории, в которой Бог-отец создает землю и все живое без присутствия женского божества.

В легенде о создании нейлоровского острова соединены два исконных принципа – мужской (христианский Бог-отец) и женский (Богиня-мать Сапфира) – без слияния которых, говорит автор, невозможно рождение самого острова и жизни на нем. Более того, Г. Нейлор, деконструируя традиции библейской генеалогии, увенчивает генеалогическое древо семьи Дэй, многие члены которой носили имена библейских пророков и апостолов, именем матери Сапфиры Дэй вместо имени патриарха-отца БэскомбаУэйда. Фамилия Дэй, данная Сапфирой своим потомкам, также интертекстуально соотнесена с Библией: «Бог отдыхал на седьмой день Творения, то же сделает и Она [Сапфира]». В данном случае имеет место пародийное использование библейского текста, поскольку в случае Сапфиры «седьмой день» подразумевает рождение последнего седьмого сына с семейной фамилией Дэй (англ. «day» – «день»).

У Миранды, в отличие от ее прародительницы, нет собственных детей, однако, наградив ее исключительным даром целительницы и повитухи, судьба определила ей иную великую миссию – гарантировать продолжение жизни на острове, став «Мамой» для всей островной общины. Неразрывный сестринский союз Миранды, унаследовавшей творческий дар Великой Матери, и ее сестры Абигали, давшей жизнь трем дочерям, утверждает гармонию женщины-творца и женщины-матери, акцентируя внимание на том, что материнство не ограничивается исключительно биологическими рамками. Духовное единство двух сестер не обрывается даже со смертью Абигаль и явно контрастирует с ненавистью, злобой и завистью, определяющими отношения братьев и сестер во многих шекспировских пьесах – Просперо и Антонио («Буря»), короля Гамлета и Клавдия («Гамлет»), Эдмунда и Эдгара, Гонерильи и Реганы («Король Лир»). Причем, в отличие от предшествующих произведений Г. Нейлор, в которых «сестринские» отношения возникают под давлением враждебных по отношению к женщинам обстоятельств, в семье Дэй женское единение определено исторически, а его могущество исходит из традиции предков и материнского наследия, духовности и близости к природе. Офелия Дэй (внучка Миранды и Абигаль) – представительница последнего поколения семьи, наследница мудрости и могущества своих великих предшественниц. Именно ей предстоит заполнить неизвестные страницы семейной истории, став «Сапфирой сегодняшнего дня», соединяющей прошлое, настоящее и будущее.

Заключение. Роман «Мама Дэй» пронизан разнообразными формами включений из шекспировских пьес в сочетании с отдельными отсылками к Библии. Интертекстуальные взаимодействия с претекстами имеют место на уровне сюжета, персонажей, символов, тематики и идей. Диалог с предшествующими текстами имеет в данном случае ярко выраженный полемический характер: выражая свое неприятие гендерной и расовой политики, представленной в шекспировских пьесах, и деконструируя мифы и стереотипы патриархальной культуры, Г. Нейлор создает альтернативную матриархальную вселенную и выводит на первый план отсутствующую или маргинализируемую в андроцентричном дискурсе «Ее-

историю». Значимую роль в контексте романа играет осуществляемая Г. Нейлор деконструкция классических бинарных оппозиций (прежде всего, оппозиции «мужское»/«женское») и характерных для классической литературы и культуры тенденций к маргинализации инаковости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сиксу, Э. Хохот Медузы / Э. Сиксу // Введение в гендерные исследования / К.Р. Ангер [и др.]; под ред. С.В. Жеребкина. – Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. – Ч. 2: Хрестоматия. – С. 799 – 821.
2. Christian, B. Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892 – 1976 / B. Christian. – Westport, CT; London: Greenwood Press, 1980. – 275 p.
3. Рацкий, И. Последние пьесы Шекспира и традиция романтических жанров в литературе / И. Рацкий // Шекспировские чтения, 1976 // Электронная библиотека М. Мошкова [Электронный ресурс]. – 1977. – Режим доступа: http://lib.ru/SHAKESPEARE/sh_ch76.txt. – Дата доступа: 21.10.2010.
4. Meisenhelder, S. “The Whole Picture” in Gloria Naylor’s *Mama Day* / S. Meisenhelder // African American Review. – 1993. – Vol. 27, № 3. – P. 405 – 419.
5. Huggan, G. Decolonizing the Map / G. Huggan // The Post-Colonial Studies Reader; ed. by B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. – London&N.Y.: Routledge, 1995. – P. 407 – 411.
6. Шекспир, У. Буря / У. Шекспир // Перикл. Зимняя сказка. Буря. Поэзия / У. Шекспир; пер. с англ. М. Донского. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2001. – С. 281 – 400.
7. Пинский, Л.Е. Шекспир: Основные начала драматургии / Л.Е. Пинский. – М.: Худож. лит., 1971. – 606 с.
8. Комарова, В.П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира / В.П. Комарова. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. – 200 с.
9. French, M. Shakespeare’s Division of Experience / M. French. – NY: Summit Books, 1981. – 377 p.
10. Vita, A.B. Mythatypes: Signatures and Signs of African/Diaspora and Black Goddesses / A.B. Vita, R.J. Hexter. – Westport: Greenwood Press, 2000. – 188 p.
11. Naylor, G. *Mama Day* / G. Naylor. – N.Y.: Vintage Contemporaries, 1988. – 312 p.

Поступила 05.01.2012

**DECONSTRUCTION OF SHAKESPEARE’S UNIVERSE
IN GLORIA NAYLOR’S NOVEL “MAMA DAY”**

N. ZHLOBO

The article discusses the intertextual links between Shakespeare’s plays and Gloria Naylor’s novel “Mama Day”. Special emphasis is given to Naylor’s adaptation and transformation of the images and motifs borrowed from Shakespeare’s romantic drama “The Tempest” as well as from the Bible. It is stated that the novel “Mama Day” is a postcolonial feminist revision of canonized Western texts which subverts the andocentric hierarchies, exposes misogynistic and racist ideologies, and develops an openly polemical attitude towards patriarchal values that dominate male-written classics. In her novel Gloria Naylor creates an alternative Utopian universe based on feminine values and age-old traditions.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 81'1

СУБМОРФНЫЕ УНИФИКАЦИИ С ИМЕНЕМ СОБСТВЕННЫМ КАК МАРКЕРЫ ПРОСТРАНСТВЕННОГО ВИДЕНИЯ МИРА

канд. филол. наук, доц. М.Д. ПУТРОВА
(Полоцкий государственный университет)

Представлены результаты сопоставительного исследования субморфных унификаций с именем личным (антропонимом) в роли маркеров пространственной концептуализации мира говорящим субъектом на материале подлинного говорения в четырех культурах: белорусской, русской, английской и американской. Термин «субморф» используется в его якобсоновском понимании, то есть как неморфемный языковой знак типа *-удэма* в *тудэма-сюдэма*, *-issi* в *Lissie-Missie*, *-авушка* в *Клавушка-Мавушка*, *-аўка* в *Клаўка-маўка*. Показывается проксемическая, то есть дистантнообразующая роль неморфемных объединений с именем личным, а также корреляция передаваемых ими созначений степени удаленности/приближенности с гендерной идентичностью коммуниканта. Отмечаются некоторые культурно-специфические черты реализации субморфных унификаций обсуждаемой разновидности.

Введение. Лингвистические исследования последних лет убедительно показывают роль языковых средств в отражении пространственного видения мира человеком. Так, дейктические слова, в большой степени являющиеся языковой универсалией, способствуют реализации различия между ближним пространством (*здесь, тут, here, this, these*) и дальним (*там, там, той, that, those, there*) [1, с. 27; 2].

Получены убедительные данные о том, что ход развития смысловой структуры префиксов в английском языке представляет собой переход от изначально весьма конкретных указаний на пространственные ориентиры к более обобщенным. Причем такое превращение является общей тенденцией в развитии разных в этимологическом отношении приставочных единиц [3, с. 57].

Наш анализ многочисленных диминутивных форм в реальном вербальном поведении представителей четырех культур позволил прийти к выводу о значимости данных форм в передаче созначений не только размера, ласкательности или уничижительности, но и дистанции. Так, *Аннушка*, помимо всего прочего, видится локализованной в пространственном отношении на более близком расстоянии к употребившему данное имя субъекту, чем *Анна* или даже *Аня*.

Представленные в качестве примера, а также и многие другие описанные в лингвистических исследованиях способы обозначения дистанции, безусловно, не исчерпывают всю языковую палитру, с помощью которой осуществляется пространственная категоризация мира. Скорее они являются наиболее очевидными среди многих других, более локальных и/или скрытых средств и поэтому стали объектом рассмотрения первых исследований в обсуждаемой области. Как мы полагаем, язык обладает и многими другими, менее явными способами обозначения дистантных, а значит и пространственных созначений, которые в своей совокупности позволяют ему и его важнейшим единицам – высказыванию и тексту – прежде всего формировать определенное мировидение, некий интерпретирующий взгляд на окружающую действительность, позиционируя реалии мира на определенные расстояния от говорящего или пишущего субъекта. Одним из таких способов, на наш взгляд, являются так называемые субморфные унификации с именем собственным.

Основная часть. Неморфемные или субморфные унификации, как известно, представляют собой образования типа: *-ere /ʔq/ (where-there)* в английском языке; *-уры (иуры-муры)*; *-уды (туды-сюды)* соответственно в русском и белорусском языках. Впервые о субморфных унификациях заговорил Р. Якобсон, убедительно представив их значимость для формирования системы склонения в русском языке и показав, что в данном языке сходство окончаний ограничивается либо одинаковым числом фонем, либо общностью одной из фонем (например, в любой парадигме множественного числа все окончания периферийных падежей начинаются с одного и того же гласного, а в прочих типах склонения все полифонемные окончания периферийных падежей содержат одну и ту же неслоговую фонему; все полиморфемные окончания косвенных падежей в женских типах склонения заключают *-j-*, а в остальных типах склонения все полиморфемные окончания *T* и *D*, то есть необъемных периферийных падежей, содержат губную носовую фонему) [4, с. 195]. В дальнейшем наблюдения Р. Якобсона были дополнены убедительными данными А.А. Реформатского [5], А.А. Зализняка [6], В.В. Иванова [7], К.И. Позднякова [8]. Они показы-

вают значимость унификаций обсуждаемого типа для конструирования и эффективного функционирования системы не только русского, но и, практически, всех попавших в поле исследования названных авторов многочисленных языков.

Любопытной разновидностью субморфных объединений являются те из них, которые имеют в своем составе имена личные, то есть антропонимы, например: *Dolly-Molly*, *Suzie-musie*, *Вера-мера*, *Алеська-малеська*. Какова функция подобных унификаций? Принимая во внимание установленную гендерно-специфическую частотность употребления разновидностей таких унификаций [9], можно утверждать, что конструирование гендерной идентичности говорящего субъекта является их важнейшим предназначением, важнейшей функцией. Каким образом, однако, она осуществляется? Что происходит в семантике текста или высказывания, инкорпорирующего подобные объединения? Какие модификации начинают в них проявляться, позволяя слушателю строить предположения о гендерной принадлежности употребившего их говорящего субъекта?

Цель настоящего исследования – показать проксемическую, то есть дистантно-образующую роль внеморфемных объединений с именем собственным в своем составе. Предполагается, что степени отдаленности/приближенности, коннотируемые данными объединениями, могут быть в определенной мере «ответственны» за создание гендерного образа употребляющего их коммуниканта.

Непосредственной задачей исследования является установление разновидностей проксемических созначений, которые могут быть коннотированы субморфными объединениями с именем личным. В качестве примера приведем следующие фрагменты подлинного общения на русском, белорусском и английском языках, в которых зафиксированы имена собственные в субморфных унификациях.

1. А₁: *Обратитесь к Инне.*
 Б₁: *Ха!*
 А₂: *Что такое?! Она все уладит.*
 Б₂: *Да уж уладит! Уж уладит ...*
 А₃: *Да, Инна!*
 Б₃: ***Инна-минна!** Да!*
 А₄: *Ну вот опять!*
 Б₄: *Ничего подобного! Ничего не опять!*
2. А₁: *Тут павінен быць нехта аўтарытэты.*
 Б₁: *Так.*
 А₂: *Каб паважалі. Жэнька, напрыклад.*
 Б₂: *Ыт! Ты-ты-ты-ты!*
 А₃: *Чаму? **Жэнька** ...*
 Б₃: ***Жменька!** Які аўтарытэт?! Хе-хе! **Жэнька-жменька!** Ф-ф-ф!*
3. А₁: *Doreen is very special. Very very special, cause ...*
 В₁: *She's **Doreen-moreen** and always smilie.*
 А₂: *That's right. Exactly. Hoo! I am happy you understand.*

Многолетние наблюдения за вербальным поведением в четырех культурах (английской, американской, белорусской и русской), а также анализ записей подлинного общения на языках данных культур, составивших около 200 000 слов текста, позволили получить весьма убедительные данные о некоторых особенностях образования и функционирования описываемых унификаций, подробно представленные нами в специальной публикации [9]. Суммируя изложенную в ней информацию, правомерно утверждать, что фонетическое уподобление инициативных и последующих слов в составе субморфных унификаций достигаются с помощью весьма небольшого количества технических приемов, а именно:

- 1) повторение слоговой структуры инициативного слова с полным или частичным сохранением фонетического облика одного или нескольких его слогов;
- 2) разной локализации имени собственного в пределах субморфных унификаций;
- 3) изменения слоговой структуры последнего, «комментирующего» слова, как правило, не имени собственного, в результате чего данное слово приобретает дополнительный слог (чаще) или даже несколько слогов (намного реже);
- 4) изменения внутренней структуры одного из слогов последующего слова;
- 5) конструирования трех, четырех и пятичленных образований.

Общие количественные показатели встречаемости субморфных унификаций с именем собственным в нашем материале гендерно мало дистинктивны. Всего на 5 – 6 % в среднем женщины употребляют их чаще, чем мужчины. Кроме того, среди женщин зафиксировано больше говорящих, в вербальном поведении которых были обнаружены обсуждаемые унификации. Сказанное справедливо в отношении всех сопоставляемых культур [9].

Любопытно отметить, что все перечисленные способы конструирования исследуемых субморфных объединений в значительном количестве случаев прибегают к использованию звука /м/, в английском варианте /m/. Иванов В.В. отмечает частотность данного звука в организации любых «двустворчатых» образований в терминологии К. Чуковского [10].

Наше исследование подтверждает данное наблюдение на материале унификаций с именем собственным. Как видно из представленных в фрагментах трех примеров, /м/ или /m/ действительно может активно участвовать в сотворении фонетических единств с именем собственным в их составе во всех сопоставляемых языках (*Инна-минна, Жэнька-жменька, Doreen-Moreen*). Кроме того, в белорусском и русском говорении употребительно также сочетание /шм/ при образовании единств анализируемой разновидности: *Танька-шманька, Витя-шмитя, Толік-шмолік*. Более того, изредка встречается сочетание /м/ со звуком /жс/, например: *Шурик-жмурик, Борык-жморык*. В подавляющем большинстве зарегистрированных нами случаев при использовании /жсм/ наблюдается явная логическая оправданность употребления комментирующего слова с инициальным слогом, содержащим /жсм/ в своей структуре. Так, *жмурик* указывает на привычку жмуриться, жменька в ситуации примера 2Б₃ – на невысокий рост и общую невнушительность фигуры *Женьки*. Однако возможны комментирующие слова с /жсм/ в своей структуре и без таких логических оснований (см. *Борык-жморык, Лора-жмора, Кірачка-жмырачка*). Примечательно, что в нашей подборке в структуре таких комментирующих слов помимо инициального /жсм/ фиксируется еще и звук /р/, как правило, завершающий корень слова. Заслуживает внимания также и то, что /жсм/ всегда сообщает как вновь образованному комментирующему слову, так и всему объединению с именем собственным некую негативную или хотя бы сниженную семантику, в то время как в исходном варианте (*Борык, Лора, Кірачка*) такой сниженности не наблюдается вовсе. Замена же /б/, /л/, /кi/ в представленных примерах на сочетание /жсм/ влечет за собой появление в семантике вновь образованных слов и сочетаний с ними определенных негативных или сниженных коннотаций.

Последние, тем не менее, могут быть сильно элиминированы с помощью общего тона высказываний. В случае заинтересованного, дружелюбного, «добродушного» по семантике тона в таких образованиях появляются коннотации непринужденности, подтрунивающей теплоты, особой близости отношений. В результате получается, что звук /м/, /m/ участвует в создании комментирующих слов самой разной направленности: положительной (*Suzie-musie*), ласкательной (*Jacky-Maccie, Lucy-moussie, Вася-мася, Катя-матя*), нейтральной (*Жора-мора, Коля-моля*), иронической (*Hillary-millary*), уничижительной (*Инна-мина, Кірачка-жмырачка*).

Целесообразно обратить внимание на культурную специфику употребления субморфных объединений с комментирующим словом, имеющим в своей структуре звук /м/, /m/. В американском и английском говорении вся палитра возможных созначений в нашей выборке представлена более равномерно, в нем чаще реализуются нейтральные и положительные созначения, хотя общая частотность объединений с /м/ содержащим комментирующим словом на порядок выше в славянских культурах (приблизительно на 20 % больше зарегистрированных случаев).

Какова роль подобных и других, без /м/ в своей структуре, объединений с именем собственным в организации пространственных, а именно дистантных отношений?

Представляется необходимым более точно определить понятия пространства и важнейшего его коррелята дистанции, расстояния, используемых в настоящей работе. Они видятся нам как категории, с помощью которых «обозначаются формы бытия вещей и явлений» и которые вместе с категорией времени являют собой «несущую конструкцию любой ... объяснительной системы мира» [11, с. 804].

Физика XX века, как и философская традиция, берущая начало от точки зрения Декарта, формирует представление о едином пространстве, задающем многомерные метрики бытия. Оно – неотъемлемая составляющая человеческого опыта, любого нашего взгляда на мир [12, с. 300], отражающаяся в языке и создающаяся при непосредственном участии языка. Лингвистика текста, герменевтика, теория интерпретации художественного текста уделяют значительное внимание изучению языковой манифестации пространства и роли дистантных отношений в структурировании и понимании текста, тщательно рассматривают текст как определенный мир смыслов, образующих некое семантическое пространство, структурированное языковыми средствами в связанное целое, в том числе и с помощью дистантных отношений. Традиционно рассматривается именно мир текста, а дистантные отношения понимаются как неотъемлемое средство организации макроструктуры каждого конкретного текста, мощный механизм когезии, превращающий его в определенное единство [13, с. 41].

Возможен, однако, и другой взгляд, рассматривающий в терминах пространственных или дистантных отношений языковую картину мира в целом и ее фрагменты – конкретные тексты в отношении к создающему их человеку. Расстояния, на которых в языковой картине мира позиционируются осмысленные, освоенные языковой личностью реалии подлинного мира, могут быть действительно полезными для понимания особенностей функционирования языка, закономерностей отражения в нем человеческого опыта. Некоторые реалии окружающей действительности оказываются помещенными на относительно

более значительные, отдаленные расстояния, некоторые – на привычные, нейтральные, третьи – на более приближенном или совсем близком расстоянии от «я» говорящего или пишущего субъекта.

Рассмотрим следующие высказывания.

А. *Солнышко встало.*

Б. *Солнце встало.*

Диминутивная форма существительного в первом высказывании меньше всего указывает на размер объекта. Одним из сознаний в данном случае видится дистанцированность называемого объекта от говорящего субъекта. *Солнце* воспринимается как более отдаленная реалья, чем *солнышко*. Последнее более соотносится с близким, родным, ласковым миром.

Примечательны в данном плане следующие фрагменты из записей подлинного говорения.

4. *Ды кавалачак той, во-о-ой, вялізны-вялізенькі, прама не з'ясі.*

5. *Балышуткі такі, росленькі, прыгожы-прыгожы!*

6. *Магутненькі быў час.*

7. *Many a pickle makes her dear little mickle.*

8. *The little big thing ruined her. Completely.*

Все они очевидным образом называют отнюдь не малого размера реалии, однако представляют их в уменьшительной форме, тем самым делая их частью более близкого мира, такого, который может соотноситься с понятием «свой», а не «чужой». Диминутивность в данном случае является прежде всего средством манифестации расстояния, пространственной характеристикой. *Вялізны-вялізенькі* (кавалачак) представляется более близкой реальей, чем *вялізны кус*. В других случаях употребления диминутивных форм сознание дистантности может быть не настолько очевидным, однако оно всегда присутствует.

Аналогичным свойством обладают имена личные (антропонимы). По нашим наблюдениям, они в определенной мере уменьшают официальность, отстраненность, дистанцированность текста. Сказанное верно даже о юридической форме личных имен. Исключение составляет, по-видимому, только фамилия. Так, личное имя *Инна* делает все речевое событие, представленное в фрагменте 1, менее отстраненным, дистанцированным. Замена данного имени на слова, обозначающие статус *Инны* или ее фамилию, сразу же увеличивает формальность, а значит и дистанцированность не только языкового действия, но и всего языкового фрагмента, как от кодирующего, так и декодирующего субъектов. Употребление не юридических форм имени данную дистанцию сокращает. *Инна, Иннушка, Иннуся* все-таки воспринимаются как менее отдаленные субъекты по сравнению с *Инной*. Таковыми представляются также и, казалось бы, уничижительные формы имени. Так, *Иннопа* (рус.), *Інопіца*, *Іноха* (бел.) указывают на более близкое расположение именуемого субъекта от употребляющего данные имена коммуниканта.

В соответствии с нашими наблюдениями, аналогичным образом воспринимаются и субморфные образования с именами собственными. *Инна-минна, Женька-жменька*, равно как и *Doreen-Morreen* воспринимаются как менее отдаленные от говорящего субъекта, чем просто *Инна, Евгения* или *Doreen*. Для верификации данного наблюдения был проведен эксперимент с заменой унификаций с именем личным на 1) нейтральное, общепринятое имя или 2) тот вариант имени, который использовался в унификации. В качестве информантов были приглашены 6 носителей языка (3 мужчины и 3 женщины) с высшим образованием (филологическим, лингвистическим, негуманитарным) для анализа текстов на каждом языке. Эксперимент проходил в два этапа.

На первом из них задачей информантов было отметить возможные изменения в семантике текстов после замены встречающихся в них субморфных унификаций с именем личным (например: *Tetsy-metsy, Ленка-Лянок* (бел.), *Уха-Надюха* (рус.)) на: а) те формы имен, которые реализованы в составе унификаций, то есть *Tetsy, Ленка* (отдельно), *Лянок* (отдельно), *Надюха*; б) соответствующее юридическое имя *Elizabeth, Алена* и *Надежда*). Если информанты считали, что замена имени повлекла за собой изменения в тексте, то их задачей было, по возможности, отметить, какие.

На втором этапе эксперимента информантам, заметившим изменения в тональности текстов или единиц ономастического именованья после модификации формы имени личного, предлагалось ответить на прямой вопрос о правомерности интерпретации установленных изменений в терминах дистантных отношений. Допускаете ли вы, – спрашивали мы, – что анализируемые формы именованья субъекта (указывалось, какие конкретно) привносят коннотации приближенности или отдаленности, дистанцирования рассказчика от именуемого данным именем или образованием субъекта?

Результаты первого этапа эксперимента позволили убедиться, что модификации в семантике высказываний с изменением способа ономастического именованья заметны не только лингвистам-исследователям, но и образованным носителям языка, до эксперимента совершенно не занимавшимся проблемами ономастики. Все информанты отметили, что замена унификаций на соответствующее имя личное приводило к появлению некоторых нюансов в семантике высказывания, особенно в семантике именуемых единиц. Конкретизация же данных изменений оказалась далеко не простым делом, хотя в

значительном количестве случаев все информанты были в состоянии записать несколько – один-два (чаще) и более (реже) – конкретных описаний появившихся созначений.

Наиболее простыми для интерпретации оказались случаи замены унификаций на соответствующее имя юридическое, повлекшие за собой, по мнению информантов, появление коннотаций официальности, отстраненности, нейтральности, обычности, формальности, бесстрастности, непричастности, отчужденности, публичности и даже холодности, несвойскости, недружелюбности действия. Приводимые слова-конкретизаторы взяты из ответных листов и приведены в порядке частотности их употребления информантами. Как видим, только некоторые из них непосредственно соотносятся с понятием расстояния, дистанции, а именно: отстраненный, отдаленный и, возможно, отчужденный. Целесообразно принять во внимание, однако, что официальность, бесстрастность, публичность, формальность также подразумевают определенную социальную дистанцированность. Кроме того, конкретизатор «отстраненный» в наших опросных листах оказался в списке трех наиболее частотных (см. три первые по приведенному списку), а «отдаленный» оказался на третьем месте по встречаемости. Как видим, ответы информантов дают серьезные основания полагать, что дистанцированность является значимым критерием при интерпретации единиц вербального общения, равно как и при проецировании языковой картины мира говорящим субъектом.

Значительно более трудными для интерпретаций в нашем эксперименте оказались случаи замещения унификаций не соответствующими официальными, юридическими именами, например, *Tetsy-metsy* именем **Elizabeth**, *Ленка-Лянок* официальной формой **Алена** или *уха-Надюха* именем **Надежда**, *Инна-минна* именем **Инна** (пример 1); *Жэнька-жменька* – **Яўгенія** (пример 2); *Doreen-moreen* **Doreen** (пример 3). Весьма сложными для интерпретации оказались такие сопоставления, в которых унификации с именем собственным в той или иной диминутивной форме противостояло только соответствующее имя в той же самой уменьшительной форме, например **Жэнька** (*Жэнька-жменька*), **Надюха** (*уха-Надюха*), **Tetsy** (*Tetsy-metsy*). Неслучайно именно на данном этапе в ответах информантов появляются предположительные формы: возможно, скорее всего, мне кажется, я думаю, похоже, думается, вроде как. В ряде случаев весьма многочисленных в белорусской и русской части эксперимента информанты ограничились только утверждением «мне кажется, что замена объединения, например *Ленка-Лянок* на **Лянок** привносит некоторые новые нюансы в именование субъекта». Конкретных пояснений, однако, в отношении данного замещения почти не было сделано. А двое информантов сочли возможным оставить запись «затрудняюсь ответить», еще один ответил «не знаю». Единственный конкретизатор пояснял, что *Ленка-Лянок* несет «большую прастораваю цеплыню», чем просто **Лянок**.

Данная унификация в нашем эксперименте оказалась одной из самых трудных. Неслучайно она выбрана нами в качестве примера. Сопоставление унификации *Ленка-Лянок* и имени **Ленка** таких трудностей не вызвало. Не прибегая к предположительным формам, информанты уверенно высказались в пользу *Ленкі-Лянок* как более «свойской», «сяброўскай», коннотирующей нюансы «любасці», «цяплыні», «замілавання», «узаемнасці», «інтымнасці». Имя **Ленка** видится им как нейтральное, будничное (будзённае), разговорное (гутарковае), обычное (звычайнае), непринужденное (бесцырымоннае), простое (простае), свободное (вольнае) и даже местное (мясцовае).

Уха-Надюха также воспринималась только в предположительной форме как более дурашливое, добродушно-насмешливое, дружелюбно-юмористическое, запанибратское по сравнению с просто **Надюхой**. Примечательно, что почти все информанты (пять из шести) сделали предположение о вероятности принадлежности данного ономастического именованного, как и всего высказывания в целом, к мужскому говорению, обозначив его как типично «мужское дружелюбное подначивание», «мужское шутовское именование», «мирное подтрунивание», «мужское добродушное подкалывание», «ирония с любовью», «мужское запанибратское именование», «мужское обычное подшучивание», «приятное мужское добродушие» (два последних конкретизатора взяты из анкет информантов-женщин).

Почему сопоставление субморфной унификации *Ленка-Лянок* и имени **Лянок** оказалось столь трудным для информантов? И почему именно данное сопоставление дало результаты, если и не свидетельствующие однозначно в пользу деривата **Лянок** как более теплого и менее дистанцированного именованного, но, во всяком случае, не подтверждающие более высокий потенциал унификации *Ленка-Лянок* в плане коннотирования близких проксемических величин. Ведь мнение всего одного информанта в весьма предположительной форме «мне кажется (здаецца)», которое поясняется замечанием, что *Ленка-Лянок* «больша адметнае» (заметное) имя, чем просто **Лянок**, представляется мало убедительным доводом против «затрудняюсь», «не знаю», «как будто бы одинаковы» остальных информантов.

Внимательное рассмотрение структуры данного субморфного образования, равно как и других в списке самых трудных случаев в нашем эксперименте, позволило убедиться, что причина, скорее всего, кроется в степени дистанцированности, коннотируемой составными частями данных образований. Так,

обе составляющие унификации *Ленка-Лянок* по формальным признакам являются диминутивными, образованными с помощью суффиксов, признаваемых как типично диминутивные в самых авторитетных учебниках и разработках по белорусскому языку. Вместе с тем их степень уменьшительности не одинакова. Во всяком случае, *Лянок* воспринимается как значительно более теплое, ласковое и приближенное именование, чем *Ленка*. Содержательная, а не формальная уменьшительность последнего более очевидна в сопоставлении с другими дериватами данного имени: **Лена, Алена**. Полагаем, что подобные различия могут снижать потенциал теплоты, близости, привязанности, коннотируемые унификациями типа *Ленка-Лянок*, по сравнению с просто *Лянок*. Неслучайно в нашем перечне трудных для интерпретации сопоставлений оказались именно такие, причем как в славянских, так и английском и американском языках. В последних, правда, в нашем материале они имеют несколько иную структуру – уменьшительная составляющая субморфного объединения реализуется первой, далее следует сокращенный вариант имени: *Katie-Kate, Nicky-Nick*.

Сказанное означает, что не всякое субморфное объединение может соперничать с обычным ономастическим именованием в плане передачи степени дистанцированности, а только те из них, в которых обе составляющие примерно равновелики по своему проксемическому потенциалу, или когда одна из них сильнее в данном плане, чем то имя, с которым производится сопоставление.

Безусловно, для окончательного вывода требуются специальные углубленные исследования. Вместе с тем имеющихся в нашем распоряжении данных достаточно, чтобы убедиться в существовании разных градаций признака дистанции, позволяющих весьма тонко, с учетом самых разных нюансов обозначать дистантные различия.

Более уверенно интерпретировались объединения с антропонимами, образованными на чисто фонетической основе, такие как *Tetsy-metsy, Клавушка-мавушка, Віцюля-міцюля* и *Віцюля-ціцюля*. Причем чем более сильно в них прослеживалась фонетическая общность «створок» субморфных объединений и чем сильнее выражалась их диминутивность, тем однозначнее информанты относили их и содержащие их высказывания к женскому говорению и отмечали сообщаемые ими коннотации тепла, любви, близости, интимности, общности, симпатии, особых отношений и даже счастья по сравнению с просто соответствующими именами **Tetsy, Клавушка, Віцюля** и т.п. Любопытно, что англоговорящие информанты, как англичане, так и американцы, делали подобные заключения значительно более уверенно, почти не прибегая к предположительной форме в своих ответах и приводя больше конкретизаторов, что скорее всего связано с разной частотностью и сферами употребления диминутивных имен в сопоставляемых культурах. В англоговорящих странах они встречаются чаще, особенно в формальных ситуациях. Даже премьер-министр в английской культуре именуется с помощью уменьшительных форм (*Tony Blair*), равно как и президент в американской (*Georgie – o Буше*). Неслучайно именно в этих культурах родилась форма *Gorbie* (Горбачев). В славянских культурах диминутивное имя более ограничено [14, с. 105].

Суммируя полученные данные в плане дистантных отношений между говорящим и именуемым им субъектом, представляется возможным признать, что в подавляющем большинстве случаев они позволяют сделать вывод о большей теплоте, интимности и т.п. всей тональности субморфных объединений с именем собственным по сравнению с просто соответствующими формами имен. Неслучайно на последнем этапе эксперимента, отвечая на вопрос о возможности интерпретации коннотаций, привносимых в высказывания субморфными объединениями с именем собственным в терминах дистантных отношений между говорящим и проецируемым им миром, информанты оказались весьма однозначны. Примечательно, что только треть из них свое положительное мнение выразило в предположительной форме.

Высказанная нами гипотеза, таким образом, нашла свое подтверждение. Кроме того, сравнение употребления субморфных унификаций с именем собственным с разной степенью дистанцированности от называемого субъекта позволило получить данные о гендерной значимости созначений дистанции, передаваемых данными единицами. В женских реализациях показатель самых коротких дистанций, как правило, выше. Более того, значительное количество женских унификаций сообщают только данный смысл: приближенность, интимность, теплоту, касание душ. Таковыми являются объединения, образованные на чисто формальной фонетической основе. Кроме того, неслучайно диминутивные формы в составе субморфных унификаций с именем собственным значительно чаще употребляются в женском говорении (до 2-х третей всех зарегистрированных). Так, *Lissie-Missie-Kiss* вместо *Melissa* имеет прежде всего созначение теплоты и близости. Данное общее созначение складывается из двух уменьшительных вариантов одного имени и непосредственного значения слова *kiss*. Кроме того, оно усиливается повтором названных уменьшительных форм, подчеркивается необычностью, даже ненормированностью сочетания разных форм одного имени в одном акте именования, привлекая к созначению близости, касания душ внимание собеседника. Только созначения теплоты, дружелюбия в женском говорении передают и многие чисто фонетические объединения (*Клавушка-Мавушка, Віцюля-міцюля* и т.п.).

В мужских реализациях даже относительно короткие дистанции, проецируемые субморфными унификациями с именем собственным, несколько удлиняются, в них по сравнению с женскими чаще прослеживается некоторая отстраненность. Последняя чаще всего манифестируется за счет подтрунивающего, ироничного или сниженного характера мужских именовании данной разновидности, их акцента на определенную логику (*уха-Надюха, Вован-диван*). В нашем материале почти $\frac{3}{4}$ всех подтрунивающих, сниженных номинаций обсуждаемой разновидности приходится на мужское говорение. Несколько меньший относительный процент их реализаций зарегистрирован в мужском говорении в белорусской культуре, но и там он достаточно высок – более 65 %.

Обобщая полученные данные, правомерно сделать **вывод** о том, что

1) субморфные унификации с именем собственным (антропонимом) являются весьма эффективным, хотя и незаметным, малочастотным средством коннотирования дистантных отношений. При этом данное коннотирование осуществляется градуально, в зависимости от конкретного построения каждого объединения;

2) наиболее сильными в сообщении кратчайшего расстояния являются построенные чисто по фонетическому принципу унификации, компоненты реализованы в диминутивной форме. Лексически асемантические составляющие в таких конструкциях начинают весьма сильно проявлять новый совокупный смысл, возникающий в новой фонетической и грамматической форме таких объединений и сигнализирующий отношения дистанции, чаще всего воспринимаемые как отношения теплоты, близости, фамильярности, связанности и т.п.;

3) данные объединения наиболее частотны в женском говорении, что позволяет считать их маркерами не только кратчайшего расстояния, но и определенного гендера, а проецируемый с их помощью мир – как более близкий, свойский, теплый;

4) вместе с тем не всякие субморфные объединения могут противостоять обычному именованию в плане передачи степени дистанцированности, а только те из них, обе составляющие которых примерно равновелики по своему проксемическому потенциалу, или когда одна из них сильнее в данном плане, чем то имя, с которым производится сопоставление.

Общая употребительность субморфных унификаций с именем личным невелика. Однако они весьма заметны, возможно, в силу необычности своей формы и относительной редкости употребления. Коннотируя значения разной степени удаленности именуемого ими субъекта от говорящей личности, они вносят определенный вклад в создание пространственного видения мира средствами языка.

Согласно данным исследований в нейропсихологии, наше сознание проводит различие между ближним и дальним пространством [2, с. 56 – 59]. Травмы разных зон мозга могут привести к тому или иному нарушению в восприятии данных разновидностей пространства. Язык также различает подобные градации (например, *здесь* – близкое пространство, *там* – дальнее).

Другим противопоставлением, значимым с нейропсихологической точки зрения, является различие между личным пространством и внешним [2, с. 61]. Данное противопоставление в некоторой степени проявляется в особенностях системы личных местоимений, хотя предназначение названной системы намного шире, чем просто отражение пространственных отношений [1, с. 28]. Еще одним проявлением отмеченного противопоставления правомерно считать особенности употребления субморфных образований с именем личным. Последние, так же как и личные местоимения, наряду с проксемическими значениями в значительной мере коннотируют еще и гендерную принадлежность коммуниканта, то есть имеют намного более широкую функцию, чем выражение только пространственных отношений.

Существует еще одно важнейшее противопоставление между типами пространственной ориентации, выделяемыми в нейропсихологии. Это различие относительной и абсолютной ориентации [15, с. 163]. Язык, как свидетельствуют исследования лингвистов, также маркирует различие между относительной и абсолютной ориентацией. Так, наречие *далеко* является примером маркера абсолютной ориентации, в то время как *вдали* отсчитывает дистанцию относительно наблюдателя. Субморфные унификации с именем личным правомерно отнести именно к данному типу маркеров пространственных, проксемических (в нашем случае) связей, ибо они описывают дистантные отношения не абсолютной ориентации, а относительно говорящего субъекта, представляя расстояния именно в том виде, в котором их концептуализирует данный субъект, помещая предметы своего обсуждения на определенную дистанцию от себя. Гендерная специфика как раз и появляется на этапе подобного проецирования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апресян, В.Ю. Опыт кластерного анализа: русские и английские эмоциональные концепты / В.Ю. Апресян // Вопросы языкознания. – 2011. – № 1. – С. 19 – 51.

2. Halligan, P.W. Left neglect for near but not far space in Man / P.W. Halligan, J.C. Marshall // Nature. – 1991. – № 350. – P. 49 – 74.
3. Полюжин, М.М. Лингвopsихологическая версия когнитивизма и пространственная категоризация человеческого опыта / М.М. Полюжин // Язык и дискурс в статике и динамике: тез. докл. междунар. науч. конф., Минск, 14 – 15 нояб. 2008 г. (МГЛУ). – Минск, 2008. – С. 56 – 58.
4. Якобсон, Р.О. Морфологические наблюдения над славянским склонением / Р.О. Якобсон // Избранные работы. – М.: Прогресс, 1985. – 456 с.
5. Реформатский, А.А. Местоимения / А.А. Реформатский // Очерки по фонологии, морфонологии и морфологии. – М., 1979. – 210 с.
6. Зализняк, А.А. «Русское именное словоизменение» с приложением избранных работ по современному русскому языку к общему языкознанию / А.А. Зализняк. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 752 с.
7. Иванов, В.В. Лингвистика третьего тысячелетия: Вопросы к будущему / В.В. Иванов. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 208 с.
8. Поздняков, К.И. О природе и функциях внеморфемных знаков / К.И. Поздняков // Вопросы языкознания. – 2009. – № 6. – С. 35 – 64.
9. Путрова, М.Д. Гендерные особенности употребления унификаций с именем собственным / М.Д. Путрова // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Сер. А. Гуманитарные науки. – 2011. – № 1. – С. 81 – 88.
10. Чуковский, К.И. От двух до пяти / К.И. Чуковский // Собр. соч.: в 15 т. Т. 2. – М.: Терра-Книжный клуб, 2001. – 640 с.
11. Грицанов, А.А. Пространство и время / А.А. Грицанов // Новейший философский словарь. – Минск: Интерпрессервис, 2001. – 1279 с.
12. Кречет, В. Пространство, время, движение / В. Кречет // Физика. Энциклопедия. ТГГ. – 2000. – Ч. 1. – С. 300 – 311.
13. Дейк ван, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. ван Дейк. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.
14. Шур, В. Онiмы як альязiйны кампанент мастацкага тэксту / В. Шур // Полымя. – 2011. – № 10. – С. 100 – 111.
15. Robertson, L.C. Space objects, minds and brains / L.C. Robertson. – New York, 2004. – 318 p.

Поступила 28.11.2011

UNIFICATIONS WITH PERSONAL NAMES AS MARKERS OF SPATIAL WORLD VIEW

M. POUTROVA

The article reports results of comparative study into submorphemic unifications with personal names (anthroponemes) in the role of markers of spatial conceptualization of the world by the speaking subject on the material of authentic verbal behaviour in four cultures – Belarusian, Russian, English and American. Submorphemes are meant to be units described by R. Jakobson, that is submorphemic linguistic signs of the type -удэма in тудэма-сюдэма, -issi in Lissie-Missie, -авушка in Клавушка-Мавушка, -аўка in Клаўка-маўка. The article describes proximic, that is distance creating role of submorphemic unifications with personal names and establishes considerable correlation between the degree of proximity, connoted by them, and the gender identity of the speaker. It also reveals some culturally specific features in the realization of the unifications.

УДК 81'27

**СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ СПОРТИВНОГО ДИСКУРСА
(НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА)****канд. филол. наук, доц. Р.В. БЕЛЮТИН
(Смоленский государственный университет)**

Исследуются особенности построения семантического пространства немецкого спортивного дискурса. Анализ примеров показывает, что принципы организации данного дискурса во многом пересекаются с общеязыковыми семантическими механизмами, хотя метафора, метонимия, другие средства формирования дискурсивных значений предлагают здесь помимо стандартных, типовых формул специальные образцы, которые определяют самобытность всего дискурса и его конституентов. В наибольшей степени спаянные со спортивным дискурсом семантические явления – метафоризация с участием пространственных ориентиров «Верх – Низ», развитие профессиональной полисемии у заимствованных из стандартного языка лексических единиц и др. Выявленные особенности позволяют уточнить некоторые данные лексикографии, они помогают в интерпретации тех участков картины мира, в которых рассеяны концепты спортивной коммуникации.

Введение. Изучение особенностей семантического представления различных единиц языка продолжает оставаться в фокусе внимания лингвистов, поскольку «действительность проецируется в семантику» [1, с. 372] и именно она выступает «главным дирижером исполнения речи» [2, с. 109]. Тенденции современных семантических исследований сводятся к рассмотрению категории значения в определенных дискурсивных формациях, представляющих язык в его употреблении (по определению Н.Д. Арутюновой, дискурс – это «речь, погруженная в жизнь» [3, с. 136 – 137]) и включающих ментальные, социальные, культурологические и другие аспекты.

В контексте когнитивной парадигмы семантика включается в план содержания дискурса – она самым непосредственным образом влияет на его концептуальное и языковое оформление. В связи с этим возникает необходимость детального исследования языкового поведения дискурсивных элементов, выявления их «семантических ролей» [4] с тем, чтобы впоследствии описать механизмы речевого поведения коммуникантов, ответственных за «обработку» значений в процессе порождения речи и ее восприятия.

В данной работе исследуются семантические особенности репрезентации спортивного дискурса, который, как большинство «социофункциональных» дискурсов [5], складывается из определенного массива субдискурсов (например, институционального, медийного, субдискурса спортсменов, тренеров, судей, болельщиков и т.д.), неоднородных с точки зрения модуса, жанрового оформления, функционального стиля и критерия формальности [6]. С другой стороны, дискурсы строятся по определенному шаблону, сценарию: не случайно в лингвистике вошли в обиход термины «прототипный порядок дискурса», «дискурсивные формулы дискурса» и др. [7]. Весьма убедительным представляется на этот счет высказывание В.Г. Гака: «человек не может самостоятельно и оригинально перерабатывать все встречающиеся в жизни ситуации ...; ... постепенно у всех членов данного языкового коллектива создаются стереотипные установки, которые определяют единообразный способ членить объективную реальность и те черты, которые воспринимающий в первую очередь замечает в предметах и ситуациях и кладет в основу наименования [цит. по: 2, с. 101]. Опираясь на это положение, мы вправе предположить, что на семантическом уровне дискурсивной матрицы также могут существовать определенные трафаретные техники концептуализации, категоризации, оценки и интерпретации понятий, относящихся к сфере «Спорт».

Следует сразу оговорить, что в настоящей работе мы не претендуем на изучение проблемы в целом, нами будут представлены наиболее распространенные, укоренившиеся в языковом сознании клиентов и агентов спортивного дискурса принципы освоения семантического пространства со смещением фокуса внимания в его лексическую составляющую.

Спортивный дискурс представляет собой сложное многомерное образование со свойственным ему набором конституирующих признаков, системой базовых концептов, стратегиями коммуникативного поведения участников. Особый феноменологический статус спорта раскрывается в научных метафорах О. Вайсса, который наделяет его следующими характеристиками: «Mikrokosmos der Gesellschaft», «Reflex der Gesellschaft», «ein menschliches Symptom» и др. [8]. Репрезентация дискурса осуществляется через прецедентные тематически соотнесенные тексты (в нашем случае – тексты, вокруг которых организуется коммуникация о спорте: отчеты о спортивных соревнованиях, текстовые онлайн- трансляции, интервью со спортсменами, тренерами, высказывания болельщиков, аналитические комментарии экспертов и пр.).

Немецкий спортивный дискурс благодаря массовой популяризации спорта в стране, выдающимся успехам немецких спортсменов на крупных международных соревнованиях, огромному интересу со стороны первых лиц государства преодолел «период забвения» и в настоящее время находится в центре внимания многих научных сфер: философии, социологии, психологии, культурологии, в том числе и лингвистики.

Настоящим прорывом в немецком языкознании можно считать появление в 2009 году отдельного тома из серии «Duden», посвященного лингвистическим проблемам спортивной коммуникации. В предисловии книги отмечается: «Sport ist ein dominierendes Phänomen unserer Alltags- und Freizeitkultur. Man kann sich dem Sport und seiner Sprache nicht entziehen. Über alle soziale Schichten und Altersstufen hinweg ist er in der Gesellschaft tief verankert. Der Sport ist fester Bestandteil unserer heutigen Welt, er ist auch eine eigene Welt» [9].

Во многих работах этой серии авторы затрагивают проблемы семантики в языке спорта, однако системного описания данного вопроса, которое бы позволило приблизиться к пониманию того, как работает сознание при актуализации спортивных (тематических) концептов и как порождаемые смыслы активируются в языке, в них, к сожалению, не представлено.

В российской лингвистике все еще наблюдается диспропорция между значимостью изучаемого явления и уровнем научного интереса к нему. Последняя работа, в которой представлена семантическая сторона немецкого языка спорта (она исследована на примере футбольных жаргонизмов), датируется 1996 годом [10].

Наша работа призвана продолжить решение комплекса проблем по семантике спортивного дискурса. Она обобщает опыт немногочисленных предшественников и оперирует новыми данными, полученными в ходе наших собственных наблюдений за семантическими процессами и явлениями в пределах конкретного дискурса. Поскольку в Германии спортом номер один («König Fußball», «König aller Sports», «die schönste Nebensache der Welt») после знаменитого Бернского чуда продолжает оставаться футбол, большинство примеров заимствовано нами из футбольной практики. Помимо этого, в статье представлены контексты, указывающие на другие популярные в Германии виды спорта (биатлон, гандбол). Привлечение разнопланового материала по набору спортивных дисциплин и текстотипов, репрезентирующих спортивный дискурс, обеспечивает полученным результатам достоверность и валидность. Примеры отбирались из авторитетных немецких спортивных журналов («Kicker», «Elf Freunde» и др.), а также тех электронных платформ и печатных изданий, в которых регулярно размещается спортивная рубрика («eurosport», «spiegel-online», «Spiegel», «Focus» и др.).

«Spiegel», «Spiegel-online».

Основная часть. К наиболее устойчивым и продуктивным семантическим принципам спортивного дискурса относится в первую очередь **метафора**. Данный факт в очередной раз подтверждает положение когнитологов о том, что наше мышление насквозь метафорично и человек живет метафорами. Ср.: «Metaphern sind ... nicht nur Elemente der Sprache, sondern des Denkens, der Kognition – eines Denkens, das auf die Imagination nicht verzichten kann» [11, с. 8]. В результате проведенного исследования были выявлены следующие базовые типы структурных метафор:

- **военная метафора**

Panzer-Offensive (...) Die Mannschaft hat den Portugiesen eine Lektion erteilt. Deutschland ist die Mannschaft der Cups (1)*;

- **техническая метафора**

Unsere Männer haben es genauso drauf, meinte Magdalena Neuner. Sie sind halt Spätzünder (2);

- **экономическая метафора**

Da die Magath-Elf aus ihrer drückenden Überlegenheit gegen nun defensiv anfällige Nürnberger kein weiteres Kapital mehr schlug, ging's in die Verlängerung (3);

- **театральная метафора**

Doch als Michael Ballack nach 3018 Tagen wieder ein Pflichtspiel im Trikot von Bayer Leverkusen bestritt, war er auf Anhieb Protagonist und Regisseur (4);

- **религиозная метафора**

Der «Messias» war am Boden zerstört und erklärte Teil eins der Mission Klassenerhalt für gescheitert. Der als Heilsbringer geholt Coach zeigte sich von der erbärmlichen Vorstellung seiner Mannschaft schockiert (5);

- **эротическая метафора**

Wer dem Gegner leichtfertig erlaubt, in den Defensivbereich einzudringen, riskiert eine Wurgeattacke seitens des Torhüters, denn die Jungfräulichkeit des Tores (die Null muss stehen!) ist ein unumstößliches Dogma (6).

* В круглых скобках приводятся источники примеров.

Отдельного рассмотрения заслуживает ориентационная метафора «Верх – Низ». Интерес к разрыванию данной модели в сфере спортивной коммуникации вызван размышлениями известного философа Г.Д. Гачева о том, что именно с соотношением вертикального и горизонтального связана национально-культурная наполненность концепта «Raum». Как отмечает исследователь, вертикальная ось измерения закреплена в немецком сознании исторически и находит выражение в различных этнокультурных маркерах: мифологии, философии, литературоведении, музыке, основных символах Германии и т.д. [12].

Спорт также можно считать интегративным культурно-социальным феноменом, семиотической системой, наделенной значимой для общества информационной и ценностной базой. Количественные показатели представленности ориентационной метафоры «Верх – Низ» в немецком спортивном дискурсе говорят в пользу этого утверждения. Актуализация данной модели происходит при обозначении многих явлений из жизни спорта (спортивная номенклатура, статус соревнований, успехи и неудачи команд и отдельных спортсменов, атмосфера на соревнованиях, эмоциональное поведение спортсменов и болельщиков и т.д.).

Die Aussichten auf die Rückkehr ins Oberhaus sind so gut wie lange nicht mehr (7).

Nach der 1 : 3 (0 : 2) – Niederlage bei 1860 München steckt der MSV Duisburg im Tabellenkeller der 2. Bundesliga fest (8).

Das war heute ein Auf und Ab – wie im Karussell, meinte Friesinger nach dem Happy End kopfschüttelnd und überglücklich (9).

Nach nur einem Zähler aus den letzten sechs Auftritten haben die Verbandsliga-Handballer des SV Schermbeck ihre Talfahrt gestoppt (10).

Mit dem Kanter Sieg sorgten die Hausherren für ein neues Stimmungshoch (11).

Одним из специфических способов метафоризации в немецком спортивном дискурсе является так называемый «внутридискурсивный импорт» концептов, т.е. переход концептов из одной узкоспециальной тематической сферы в другую. В качестве наиболее активного заемщика выступает субдискурс футбола, в который проникают термины бокса, легкой атлетики, других видов спорта. Попадая в новое для себя окружение, лексические единицы, однако, сохраняют ту «ядерную идею» [13], которая наполняла ее семантическое содержание в исходном контексте.

Neuerlicher Tiefschlag für Schalke 04: Der Vize-Meister steckt in der Fußball-Bundesliga weiter in der Krise (12).

Die Stuttgart-Abwehr wird mit einem einfachen Steilpass Schachmatt gesetzt (13).

Jetzt beginnt der Endspurt in der Bundesliga-Vorbereitung... Nur noch 18 Tage, dann rollt der Ball in der Bundesliga endlich wieder (14).

Семантический метонимический сдвиг также характеризуется в спортивном дискурсе высокой степенью продуктивности. Анализ метонимических выражений показал, что в языке спорта могут использоваться как универсальные референциальные метонимические переносы, так и «дискурсивно-маркированные», существование которых обуславливается особыми концептуальными профессиональными знаниями, приоритетами и прагматическими установками. При этом во многих метонимических конструкциях «рассеяны» исторические, культурные, социальные аспекты национальной картины мира. Этот факт открывает новые перспективы в изучении метонимии как действенного средства познания этноментальной среды, когнитивных и языковых оснований дискурсивного знания.

Нормой, конвенцией, типовой «внутриведомственной» моделью стали в немецком языке следующие метонимические проекции:

- **цвета на спортивной форме – название клуба**

Schalke jubelt, Bremen weint: Die Blauweißen siegten souverän gegen Rosenborg Trondheim, qualifizierten sich damit für das Achtelfinale der Champions League (15);

- **изображения на спортивной форме – название клуба**

Denn nach dem Niedergang der Werften und dem Absturz der Fußball-Störche hellen fast nur noch die Zebras das Image der Stadt auf (16);

- **материал, из которого изготовлена медаль – медаль**

Dank einer einmal mehr überragenden Laufleistung hat sich Magdalena Neuner bei den Biathlon-Weltmeisterschaften im russischen Chanty-Mansijsk ihr zweites Gold geholt (17);

- **материал, из которого изготовлен спортивный инвентарь – инвентарь**

Schuppan nickte das Leder im Rücken der Nummer 13 beinahe unbedrängt ins Netz (18);

- **название цвета – предмет, используемый в знаковой функции**

Ein englischer Amateurfußballer hat Sekunden nach dem Anpfiff Rot gesehen (19).

Весьма показательны для демонстрации специфики построения спортивного дискурса примеры, когда метонимический прием позволяет использовать один и тот же термин для описания различных

фрагментов одного концепта (например, «игры»). В данном случае имеет место профессиональная, внутридискурсивная полисемия, в результате которой термин развивает дополнительные, специальные значения. Данное явление подробно разбирает А. Буркхардт на примере футбольного термина *Elfmeter*, показывая, что он может обозначать игровую ситуацию, связанную с назначением одиннадцатиметрового штрафного удара (20), непосредственно исполнение этого удара (20) и мяч, посланный игроком, исполняющим одиннадцатиметровый, в направлении ворот (20).

Der Schiedsrichter gab Elfmeter (20).

Der Elfmeter wurde von Michael Ballack mühelos verwandelt (20).

Jens Lehmann hielt den Elfmeter (20).

Анализ примеров показал, что подобным образом происходит «расширение» семантики других спортивных терминов «Ecke», «Freistoß», «Siebenmeter» и др.

Излюбленным приемом создания номинативных значений в спортивном медийном дискурсе является особый вид метонимии – **антономазия**, причем в большинстве случаев речь идет о так называемой описательной антомазии, когда для представления одного и того же концепта журналисты во избежание повторов «вспоминают» все его качественные и количественные характеристики. Как отмечает Й. Борн, данная ономастическая модель «leistet einen beträchtlichen Anteil zur Identitätsbildung, ... es schafft Nähe, liefert nicht nur ein Konnotat, sondern weist den Kommentator als sicheren Kenner ... dieser Akteure ... aus» [14, с. 27].

Так, например, в репортаже, посвященном очередной победе «королевы» биатлонного спорта М. Нойнер, мы встретили следующие атрибутивные данные, относящиеся к профилю спортсменки:

Magdalena Neuner hat das erste Rennen nach ihrer Rücktrittsankündigung gewonnen (21).

Die 24-Jährige siegte im Sprint über 7,5 km in Hochfilzen vor der finnischen Verfolgungs-Weltmeisterin Kaisa Mäkäräinen (14,9 Sekunden zurück/1 Fehler) und der russischen Staffel-Olympiasiegerin Olga Saizewa (21).

Den Gewinn des Gesamtweltcups hatte sich Neuner auf ihrer Rücktrittspressekonferenz gewünscht: Dieses Ziel scheint die deutsche Vorzeigathletin nun konsequent zu verfolgen (21).

Die Rekordweltmeisterin bekannte: «Mir ist eine große Last von den Schultern gefallen» (21).

Среди других стилистических приемов, «работающих» в зоне семантики, необходимо выделить **гиперболу**. Гипербола проникает практически во все жанры дискурса: анализ спортивных репортажей, комментариев, интервью, слоганов болельщиков показал, что внутри дискурса гиперболизация происходит, как правило, с участием других тропов (синкретизм). Гиперболическое значение может реализовываться по моделям семантических переносов метафоры, сравнения, эпитета.

Auch in punkto Treffsicherheit ist die Torfabrik der Borussia ebenfalls das Maß aller Dinge (22).

Bereits 49km vor dem Ziel startete der Saxo-Bank-Kapitän die entscheidende Attacke und vergrößerte mit der Präzision eines Schweizer Uhrwerks Kilometer um Kilometer seinen Vorsprung (23).

Говоря о семантических принципах, стоит обратить внимание на еще одну особенность – использование так называемых «базовых» лексических единиц стандартного языка с широкой семантикой (Ding, gehen, stehen, kommen, machen) в узком значении, которое закреплено за ними в спортивном жаргоне. Немецкий профессор А. Буркхардт определяет данный феномен как «simplifizierende Abstraktion» [16, с. 12]. К сожалению, данная диверсификация крайне редко регистрируется в лексикографических источниках, особенно в двуязычных. Знание о существовании такой специальной семантической «подпрограммы» чрезвычайно важно и для построения корректного межъязыкового и межкультурного общения, поскольку во многих случаях могут появиться трудности интерпретации и, соответственно, перевода таких слов, помещенных в новое для себя окружение. *Die Abwehr stand gut und mehrere Ballgewinne führten zu leichten Gegenstoßern* (24), («steht gut» вместо «sich durch im Rahmen der Grundpositionen aufeinander abgestimmtes Abwehrverhalten verteidigen»). *Zu Stindls Traumtor sagte er: Er hatte in letzter Zeit unglaublich viel Pech und dann macht er ausgerechnet das schwerste Ding von allen rein* (25). *Emrah Uzun setzt sich hart und am Rande des Regelwerks gegen Furucu durch, flankt genau auf den Fuß von David Müller und der nimmt das Ding volley zum 3:2* (26).

Выделим также в качестве «внутренней» полисемии развитие значений у лексемы «hoch». Данное слово обладает в спортивном дискурсе высокой коммуникативной плотностью и рекуррентностью, кроме того, оно образует большое количество производных единиц и по своему функциональному назначению может выступать в роли усилительного оценочного маркера с суперлативным значением «лучший, великолепный, превосходный» (Hochform, Hochleistungen), усилительной частицы, субститутивной по семантике слову «sehr» (hochmotiviert, hochverdient, haushoch), либо быть самостоятельной единицей и переходить в разряд терминологической (отраслевой) лексики.

Seine Bekanntheit steigerte er aber vor allem mit weiteren sportlichen Hochleistungen wie dem Sieg beim Europacup in München (27). *Ein Plan, der beinahe aufgegangen wäre, hätte Gonzalez nicht 15 Minuten vor*

Schluss das hochverdiente 1:0 erzielt (28). Die Zentralamerikaner müssten hoch gegen die Schweiz gewinnen und Spanien gegen Chile verlieren (29).

В заключение продемонстрируем, как знание особенностей семантического устройства спортивного дискурса помогает в декодировании содержащегося во многих коммуникативных актах имплицитного смысла. Возьмем для примера один из самых «оперативных» речевых жанров, в котором проявляется особый характер коммуникативного взаимодействия – анекдот.

Sitzt ein Schalke-Fan am Sonntagmorgen im Garten. Da fliegt eine Biene vorbei und setzt sich dem Schalke-Fan auf den Arm. Sagt der Schalke-Fan zu der Biene: «Also, wenn du hierbleiben willst, dann musst du erst das Trikot ausziehen!» (30).

В первом анекдоте комический эффект строится на обыгрывании семантики цвета, встроенной в дискурсивную метонимическую модель «цвет – название клуба». Чтобы правильно расшифровать информацию, содержащуюся в данном анекдоте, необходимо знать, что вечным и непримиримым соперником футбольной команды «Шальке 04» из Гельзенкирхена считается дортмундская «Боруссия». Название этой команды присутствует в анекдоте в неявном виде, необходимое знание выводится путем мысленного сопоставления следующих фактов: пчела имеет, как правило, черно-желтую окраску, основная и гостевая форма футболистов из Дортмунда также имеет два основных цвета – черный и ярко-желтый.

Warum spielt die türkische Nationalmannschaft bei Spielende nie mit Elf Mann auf dem Platz? – Immer, wenn sie eine Ecke kriegen, machen sie einen Dönerstand auf (30).

Второй анекдот также создается с участием метонимии, но в данном случае мы сталкиваемся с другим аспектом этого явления – метонимической полисемией, которая становится возможной благодаря разветвленной системе значений слова «Ecke» в нормированном языке и языке профессиональной (спортивной) коммуникации.

Выводы:

1) немецкий спортивный дискурс обладает довольно устоявшейся и упорядоченной системой семантических принципов, которые формируют план содержания дискурса и непосредственным образом влияют на способы выражения объективируемых в этом пространстве смыслов;

2) наибольшую активность в репрезентации «спортивных» концептов (наименования игроков, наименования команд и клубов, наименования видов действий, наименования результатов, наименования качества спортивных субъектов и явлений и др.) проявляют метафора, метонимия, антономазия, гипербола. В каждом из этих случаев, помимо стандартных, распространяющихся на большинство подсистем языка путей актуализации дискурсивного знания, наблюдается свой специфический набор типовых формул и моделей, определяющих самобытность дискурса. В данной работе таковыми являются: внутридискурсивное заимствование концептов, использование лексем с широкой семантикой для «отраслевых» номинаций, развитие полисемии на базе создающихся в дискурсе значений;

3) исследуемая проблема затрагивает ряд вопросов, связанных с лексикографической фиксацией специальных значений целого ряда лексических единиц, которые переводятся из стандартного языка в новое концептуальное поле. Включение этих данных в словарные дефиниции могло бы способствовать лучшему пониманию этимологических, семиотических, прагматических оснований категоризации семантического пространства спортивного дискурса и его ближайшего и дальнего окружения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рахилина, Е.В. Основные идеи когнитивной семантики / Е.В. Рахилина // Современная американская лингвистика: фундаментальные направления / под ред. А.А. Кибрика, И.М. Кобозевой и И.А. Секеиной. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – С. 370 – 389.
2. Кубрякова, Е.С. Номинативный аспект речевой деятельности / Е.С. Кубрякова; отв. ред. Б.А. Серебренников. – Изд. 2-е. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 160 с.
3. Арутюнова, Н.Д. Дискурс / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь; гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Большая Сов. энцикл., 1990. – С. 136 – 137.
4. Демьянков, В.З. Семантические роли и образы языка / В.З. Демьянков // Язык о языке; под общ. рук. и ред. Н.Д. Арутюновой. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 193 – 270.
5. Голоднов, А.В. Персуазивность как универсальная стратегия текстообразования в риторическом метадискурсе (на материале немецкого языка): дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04 / А.В. Голоднов. – СПб., 2011. – 402 с.
6. Кибрик, А.А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе: дис. в виде науч. докл. ... д-ра филол. наук [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~otipl/new/main/people/kibrik-aa/s_publications-ru.html. – Дата доступа: 10.10.11.

7. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
8. Weiß, O. Einführung in die Sportsoziologie / O. Weiß. – Wien: WUV, 1999. – 257 s.
9. Flickflack, Foul und Tsukahara. Der Sport und seine Sprache / A. Burkhardt und P. Schlobinski (Hg.). – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 2009. – Band 10. – 376 s.
10. Голодов, А.Г. Проблемы разговорности в специальной лексике (на материале немецкого языка футбола): автореф. ... дис. д-ра филол. наук: 10.02.04 / А.Г. Голодов; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2007. – 47 с.
11. Lakoff, G. Leben in Metaphern / G. Lakoff, M. Johnson; Zweite, korrigierte Auflage. – Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag, 2000. – 272 s.
12. Гачев, Г.Д. Национальные образы мира / Г.Д. Гачев. – М.: Прогресс, 1995. – 480 с.
13. Ушакова, Т.Н. Репрезентация полисемических структур в вербальной системе человека / Т.Н. Ушакова, Т.В. Сметанина // Вопросы психолингвистики. – 2011. – № 2(14). – С. 16 – 27.
14. Born, J. Vom Stufenbarren in die Halfpipe. Die deutsche Sportsprache im historischen Wandel / J. Born // In: Flickflack, Foul und Tsukahara. Der Sport und seine Sprache. A. Burkhardt und P. Schlobinski (Hg.). – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 2009. – Band 10. – S. 11 – 33.
15. Burkhardt, A. Der deutsche Fußball und seine Sprache. Nebst Kurzporträt eines Wörterbuchprojekts / A. Burkhardt [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dirk-kemper.de>. – Дата доступа: 15.01.2011.
16. Белютин, Р.В. Футбол как национально-прецедентная модель коммуникации (на материале немецкого языка) / Р.В. Белютин // Вестн. Моск. гос. лингв. ун-та. – 2009. – Вып. 570, ч. I. – С. 49 – 62.
17. Кубрякова, Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е.С. Кубрякова. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
18. Раевская, О.В. О некоторых типах дискурсивной метонимии / О.В. Раевская // Серия литературы и языка. – 1999. – Т. 58, № 2. – С. 3 – 12.
19. Рябцева, Н.К. Язык и естественный интеллект / Н.К. Рябцева; РАН. Ин-т языкознания. – М.: Academia, 2005. – 640 с.
20. Чернявская, В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учеб. пособие / В.Е. Чернявская. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009. – 248 с.
21. Born, J. Sportsprache – nicht nur in der Romania / J. Born, M. Lieber // In: Sportsprache in der Romania. – Wien: Praesens Verlag, 2008. – S. 3 – 12.

Список источников примеров

1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kicker.de/news/fussball/em/startseite/artikel/379970/>.
2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.spiegel.de/sport/wintersport/0,1518,678904,00.html>.
3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kicker.de/news/fussball/dfbpokal/startseite/547721/artikel_Nyballa-setzt-auf-Hardrock-Fussball.html.
4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.n-tv.de/sport/fussball/Ballack-klaut-ein-Tor-article1315116.html>.
5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rp-online.de/sport/fussball/bundesliga/messias-daum-schockiert-1.766253>.
6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://de.eurosport.yahoo.com/>.
7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.focus.de/sport/mehrsport/fussball-halbzeitmeister-fortuna-schielt-richtung-oberhaus_aid_692116.html.
8. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.derwesten.de/incoming/msv-steckt-im-tabellenkeller-fest-id19124.html>.
9. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sueddeutsche.de/sport/olympia-eisschnelllauf-gold-ohne-schwimmerin-friesinger-postma-1.10511>.
10. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://de.eurosport.yahoo.com/>.
11. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.abendblatt.de/sport/olympia/article1396568/Lehrstunde-vom-Gastgeber-Kanada-fertigt-Russland-7-3-ab.html>.
12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.focus.de/sport/fussball/bundesliga1/bundesliga-zehnschalker-verlieren-gegen-clubberer_aid_558344.html.
13. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://de.eurosport.yahoo.com/>.
14. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bild.de/sport/fussball/wm/endspurt-in-der-bundesliga-vorbereitung-13500744.bild.html>.
15. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.spiegel.de/sport/fussball/0,1518,522809,00.html>.

16. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13511303.html>.
17. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stern.de/.../biathlon-neuner-gewinnt-zweites-wm-gold-1662871.html>.
18. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.spiegel.de/sport/fussball/0,1518,777733,00.html>.
19. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.spiegel.de/sport/fussball/0,1518,598671,00.html>.
20. Burkhardt, A. Der deutsche Fußball und seine Sprache. Nebst Kurzporträt eines Wörterbuchprojekts / A. Burkhardt [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dirk-kemper.de>. – Дата доступа: 15.01.2011.
21. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://de.eurosport.yahoo.com/>.
22. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.fussball.de/borussia-dortmund-jagt-bundesliga-rekorde/id_43780332/index.
23. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.focus.de/sport/mehrsport/radsport-fernfahrt-cancellara-siegt-bei-paris-roubaix_aid_497662.html.
24. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bhv-online.de/Home/tabid/37/ctl/ViewItem/mid/1083/ItemId/819/Default.aspx?SkinSrc=/Portals/_default/Skins/BHVOnline/BHVHome.
25. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://m.merkur-online.de/sport/fussball/sieg-dank-traumtor-stindl-hannover-weiter-kurs-1474500.html>.
26. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.derwesten.de/sport/lokalsport/siegen-wittgenstein/suedstaedter-erleben-blaues-wunder-id187882.html>.
27. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://de.eurosport.yahoo.com/>.
28. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://de.eurosport.yahoo.com/21062010/73/wm-2010-punkte-karten.html>.
29. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://de.eurosport.yahoo.com/fussball/wm/spanien-honduras-361856.html>.
30. P. Köhler (Hg.) Zwei Pferde üben Elfmeterschießen. – Göttingen: Verlag die Werkstatt, 2011. – 94 s.

Поступила 25.11.2011

**SEMANTIC PRINCIPLES OF SPORTS DISCOURSE ARRANGEMENT
(BE THE EXAMPLE OF THE GERMAN LANGUAGE)**

R. BELYUTIN

The article is devoted to the peculiarities of semantic space arrangement in the German sports discourse. As the analysis of the examples shows the given discourse arrangement principles are similar to the general semantic mechanisms, though metaphor, metonymy and other instruments for producing discourse meanings offer alongside standard, typical models special patterns that determine the discourse originality and the unique nature of its constituents. The most characteristic semantic phenomena of the sports discourse are metaphorization using space marks "Top – Bottom", developing professional polysemy of lexical units borrowed from the standard language and others. These traits help specify some lexicographical facts, which enable the users to interpret the world view fragments that contain sports communication concepts.

УДК 811.161.1'42

**КОММУНИКАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ ПЕРСОНАЖА
В ПРОЗЕ ЕЛЕНА ПОПОВОЙ****Т.Е. ТРОЦИНСКАЯ-СТЕПУШИНА***(Витебский государственный университет им. П.М. Машерова)*

Рассматриваются коммуникативные особенности речевого поведения персонажа литературного произведения на примере диалога как базовой формы речевой коммуникации и как важнейшего компонента композиционно-речевой структуры художественного текста. Обосновывается актуальность изучения литературного героя как языковой личности. Определяется роль речевой коммуникации в художественном тексте. Выявляются языковые и композиционные приемы создания диалога, являющиеся специфичными для прозы современного белорусского писателя Елены Поповой. Определяется роль персонажа как субъекта внутритекстовой коммуникации. Доказывается, что основной формой, в которой могут раскрываться коммуникативные особенности речевого поведения персонажа в художественном тексте, является диалог.

Введение. Своеобразие художественного текста как коммуникативно направленного произведения, обладающего определенной эстетической ценностью, заключается в его антропоцентричности. В этой связи художественный текст является продуктом одного из самых сложных видов коммуникации – художественно-литературной, субъектами которой становятся не только автор и читатель, но и персонажи. Поэтому реализация антропоцентрического принципа при анализе художественного текста возможна при условии, что объектом исследования оказывается персонаж, который проявляет себя как «специфичная языковая личность, стоящая за текстом» [1, с. 37].

Ориентация на речевое поведение персонажа позволяет осуществить анализ литературного героя как языковой личности во всей совокупности представленных в тексте характеристик. Однако коммуникативные особенности речевого поведения персонажа остаются еще недостаточно изученными. Речевое поведение персонажа может проявляться через разные компоненты текста: диалог с другим персонажем, монолог, внутреннюю речь, молчание. В рамках данной статьи мы рассмотрим речевое поведение персонажа на примере диалога.

Цель данного исследования – определение роли речевой коммуникации в художественном тексте, выявление специфики создания диалога в прозе Елены Поповой. Источники анализируемого материала – 4 романа писателя («Восхождение Зенты», «Седьмая ступень совершенства», «Большое путешествие Малышки», «Этот сладкий голос Сирены»). Всего было проанализировано 305 диалогических фрагментов текстов. Базовым материалом для исследования диалога в прозе Е. Поповой послужили диалогические фрагменты, формируемые сочетанием персонажной и авторской речи и иллюстрирующие речевое поведение персонажей в художественном тексте.

Основная часть. Теория диалога достаточно активно разрабатывалась в науке о языке. Основы теории диалога были заложены в 20 – 40-е годы XX века Л.В. Щербой, Л.П. Якубинским, Г.О. Винокуром, В.В. Виноградовым, М.М. Бахтиным. Диалог, по мнению лингвистов, – это специфическая форма речевого общения, сфера проявления речевой деятельности, форма существования языка и общения человека с миром. Как утверждал Л.В. Щерба, «подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге» [2, с. 128], В.Н. Волошин писал, что диалог – «наиболее естественная форма языка» [3, с. 69].

Диалогические отношения нельзя рассматривать как особенность или специфическую черту литературного текста, потому что они определяют саму сущность человеческого бытия. Они заложены в мироощущении человека, его реакции на окружающий мир, поскольку, отмечает Э. Бенвенист, «мы разговариваем с собеседниками, которые нам отвечают, – такова человеческая природа» [4, с. 101]. Диалог первичен, он признается доминантой бытия и развития. «Быть – значит общаться диалогически», – писал М.М. Бахтин [5, с. 135].

В лингвистике и вообще в гуманитарных науках идея диалога реализуется в трех направлениях: как противоположность монологу; как диалогичность любого высказывания; как модель мира. По мнению профессора Т.Ф. Плехановой, «исследование художественного текста в этих направлениях целесообразно проводить интегративно в рамках дискурсивно-диалогического подхода, который сосредоточивает внимание на особенностях функционирования текста как дискурса в диалогическом, социокультурном контексте» [6, с. 9]. Другими словами, речь идет «о языковом сознании человека, вся деятельность которого, включая познание и коммуникацию, так или иначе связана с языком и имеет общую диалогическую основу» [6, с. 9].

По Ю.М. Лотману, диалог подразумевает асимметрию, выражающуюся в том, что диалогическая форма речи характеризуется постоянной сменой вектора активность-пассивность, т.е. участник диалога выступает то активным (говорящим), то пассивным (слушающим), поскольку «способность выдавать информацию порциями – дискретность – является законом всех диалогических систем» [7, с. 593].

Типология слова в художественном тексте, по Бахтину, является следствием амбивалентной природы человека, то есть того факта, что «два человека, два сознания, две мысли, оказавшись в пределах одного контекста, не могут не скреститься диалогически, все равно, будут ли они друг друга взаимно дополнять, или, наоборот, друг другу противоречить, или находиться в каких-либо иных диалогических отношениях (например, в отношениях вопроса и ответа)» [8, с. 219]. При этом, замечает Бахтин, «взаимоотношение голосов в слове может резко меняться, однонаправленное слово может переходить в разнонаправленное, внутренняя диалогизация может усиливаться или ослабляться, пассивный тип может активизироваться и т.п.» [8, с. 231].

В современной лингвистике диалог (в том числе и художественный) трактуется как базовая форма речевой коммуникации и как важнейший компонент композиционно-речевой структуры художественного текста, формирующий его полифоничность (Н.Д. Арутюнова, И.Н. Борисова, Е.В. Падучева, Г.Г. Полищук, О.Б. Сиротинина, К.В. Кожевникова и др.). Трудно преувеличить роль диалога в художественной литературе, во-первых, потому, что слово диалогично по своей природе; во-вторых, потому, что в художественном мире произведения действуют персонажи; в-третьих, потому, что каждое высказывание существует среди других и коррелирует с ними. Специфика диалога в художественном произведении заключается в том, что это разговор вымышленных автором людей. Он включен в авторское повествование и может сопровождаться ремарками, которые структурно вводят реплики диалога и комментируют их. В диалоге сочетаются «зафиксированные» реплики героев произведения, сопровождаемые словами человека, т.е. автора. Диалог художественного произведения – это творчество одного человека. Автору необходимо дать речевые характеристики героям, позаботиться о впечатлении естественности их речи. Диалог продуман и сконструирован автором и адресован читателю, это «органическая часть художественного произведения, подчиненная общим задачам произведения» [9, с. 59].

Обратимся к специфике создания диалога в прозе современной белорусской писательницы Елены Поповой. Исследование построения диалога именно у этого автора интересно и потому, что Е. Попова в первую очередь – драматург. Драматические произведения автора выходили как в сборниках («Объявление в вечерней газете», 1988; «Прощание с Родиной», 1999), так и в специальных журналах («Современная белорусская драматургия», «Театр» и др.). В 1994 году пьесе «Баловни судьбы» был присужден 1-й приз на I Европейском конкурсе пьес в Германии.

В зоне презентации диалога чаще всего используются конструкции с прямой речью, поскольку они наиболее адекватно отражают реальное речеповедение человека. Персонажные реплики, а также самостоятельные предложения авторской речи, описывающие диалогическую ситуацию, могут быть переданы в форме косвенной речи, несобственно-прямой речи, полупрямой речи.

Примером того, как литературный персонаж проявляется в общении, служит следующий диалог:

К вечеру Зента опять зашла в пустые еще комнаты офиса. Она просто падала с ног от усталости, но все еще не могла остановиться. Она увидела в одной из комнат метелку и стала подметать полы и не успокоилась, пока не подмела почти все.

Глубокой ночью она все еще не спала. Тогда-то и позвонил г-н Шульц.

– Зачем ты это сделала? – сказал г-н Шульц.

– В смысле? – сказала Зента.

– Ты не уборщица. Не делай того, что должны делать другие. Держи спину и держи дистанцию. Детка, тебя должны уважать.

Больше Зента не мела полов. Держала спину и держала дистанцию [10, с. 10].

Данный диалогический фрагмент из романа Е. Поповой «Восхождение Зенты» наглядно показывает главную героиню в речевом взаимодействии с ее начальником. Через общение с г-ном Шульцем раскрываются некоторые черты характера Зенты, причем в противопоставлении их чертам собеседника: она тревожна (*падала с ног от усталости, но все еще не могла остановиться, стала подметать полы и не успокоилась, пока не подмела почти все*), он спокоен (*советует держать спину и держать дистанцию*, т.е. подразумевается, что сам ведет себя именно так: спокойно, властно и уверенно). В данном диалоге всего три реплики, а в сознании читателя уже складывается представление о двух разных героях – Зенте и г-не Шульце, причем если образ г-на Шульца вполне статичен, то образ Зенты показан в динамике: прислушиваясь к советам шефа, она становится спокойнее и увереннее в себе и в том, что делает. Другими словами, в диалоге герой показан автором во взаимодействии с «другим» (М.М. Бахтин), в той ситуации, когда раскрывается «человек в человеке».

Проанализируем еще один диалогический фрагмент из романа «Этот сладкий голос Сирены».

Был скучного окраса, серый и теплый осенний день, время после обеда, когда позвонила Римуля.

– Папа пропал, – коротко сказала Римуля.

– Когда? – спросил Валентин Петрович.

– Наверное, утром...

– Пропал или, – наверное, пропал?

– Пропал... – с трудом выговорила Римуля и положила трубку [11].

Как видно, в структуре данного диалогического фрагмента как способа презентации коммуникативной ситуации можно выделить следующие составляющие: 1) обстановочную часть, представляющую участников коммуникативной ситуации и обстоятельства, в которых осуществляется диалог (*Был скудного окраса, серый и теплый осенний день, время после обеда, когда позвонила Римуля*); 2) собственно диалог – реплики персонажей и вводящее их окружение; 3) финальную часть, содержащую указание на завершение общения (*с трудом выговорила Римуля и положила трубку*).

Однако далеко не все диалоги в произведениях Е. Поповой содержат все вышеперечисленные компоненты. Частое отсутствие в диалогах обстановочной и финальной частей связано с имплицитной семантикой художественного текста, его недосказанностью, рассчитанной на активное сотворчество читателя. Такая модель диалогического фрагмента свидетельствует о приближении прозы Е. Поповой к драматическому жанру: подобный вариант представления диалогической ситуации не характерен для романа и повести.

Диалог может быть представлен и оформлен в виде предложений с косвенной речью. Проиллюстрируем эту мысль примерами из произведений Е. Поповой.

Зента вспомнила, как целый день точно так же кашляла Нина Лапсердак, и она сказала ей с раздражением, что надо не кашлять, а идти к врачу. На что Нина Лапсердак ответила, что в поликлиниках сейчас очереди – и ее очередь только через неделю [10, с. 35]. *Однажды Малышка спросила, почему он прилагает такие усилия и даже идет на вполне определенный компромисс ради человека, которого он совсем не знает, режиссера Петрова* [10, с. 91].

В обоих примерах, несмотря на отсутствие прямой речи и собственно слов автора, читатель воспринимает не только содержание гипотетических реплик героев, но и их эмоциональный настрой во время общения: Зента недовольна (*сказала ... с раздражением*), Нина в унылом ожидании (*ее очередь только через неделю*), Малышка удивлена (*спросила, почему он прилагает такие усилия и даже идет на вполне определенный компромисс ради человека, которого он совсем не знает...*).

Авторское участие в реальном диалоге персонажей произведения может быть разным. Диалог может начинаться с авторской речи, часть которой содержит информацию о диалогическом общении, а затем продолжается в форме прямой речи:

Кондыбо-Кондыбайло был необъятных размеров и практически лыс. Он не шевельнулся, не предложил ей сесть, а только долго, прищурившись, смотрел на нее, а потом сказал просто, ясно, грубовато и без всякого подтекста:

– Не лезьте вы в это дело.

– Но я бы хотела знать, – сказала Зента.

– Вот уж не обязательно! У вас отпуск скоро? Вот и поезжайте. Поезжайте! Куда вы там хотели?

– На море... – сказала Зента.

– На море... Поезжайте на море!

Кондыбо-Кондыбайло замолчал и долго держал паузу, он как-то сосредоточился и от этого даже чуть уменьшился в объеме [10, с. 45].

В многокомпонентных диалогах авторская речь может выражать тему реплики. Диалог представляется автором в форме прямой речи, затем обычное представление прерывается и сообщаются темы нескольких следующих реплик, после чего автор вновь может восстанавливать прямое диалогическое общение, как это показано в следующем диалогическом фрагменте.

Превозмогая брезгливость и даже легкую тошноту, которые вызывал едкий запах, шедший от прохожего, Валентин Петрович придвинулся ближе и доверительно спросил:

– Костя Тибайдуллин?

Прохожий от неожиданности даже как-то шархнул в сторону.

– Не бойтесь меня, – сказал Валентин Петрович. – Я знал вашего отца и многим ему обязан. Я помню вас ребенком.

Тибайдуллин посмотрел на него кротко и тускло и даже дотронулся рукой в рваной кожаной перчатке до его руки, чуть пониже локтя и тихо сказал:

– Купите мне, пожалуйста, кофе...

– Какого? – спросил Валентин Петрович. – Черного или с молоком?

– Горячего, – сказал Тибайдуллин [11].

Диалоги персонажей подвергаются автором трансформациям, связанным с изменениями параметров естественного диалогического общения. Изменение репликационного параметра диалога связано с тем, что некоторые реплики диалога даются в невербализованном виде, как в следующем примере:

Когда через несколько дней Иннокентий О. позвонил Зенте и сказал, что помочь в подвале к нему приходит все меньше и меньше людей и одни они не справляются с задачей, Зента, в тот момент очень занятая своими делами, сказала с раздражением:

– Так что же? Что вы от меня хотите? В конце концов, на свете полно книг! Не здесь, так в других местах. И все содержимое вашего подвала вполне может уместиться на нескольких компьютерных дисках.

На что занудный и обстоятельный Иннокентий О. стал долго объяснять ей про дорические колонны, коринфские вазы, готические соборы, про «Илиаду», «Одиссею» и «Песнь о Роланде», а также про два битых черепка и костяные бусы, и вообще про тот самый культурный слой, в который входят не только писатели, но и читатели...

Но Зента, занятая другим, не слушала его и попросила перезвонить в другое время [10, с. 79].

В приведенном примере мы видим так называемый диалог-тупик, участники которого буквально обречены на фатальное непонимание друг друга. Занудный и обстоятельный Иннокентий О. – бесребренник-энтузиаст, спасающий затопленные в подвале библиотеки книги, Зента – высокопоставленная и очень современная чиновница, занятая другим. Поэтому его призывы о помощи так и останутся не услышанными ею. И наряду с репликами персонажей автор использует в диалогическом фрагменте множество предложений с косвенной и несобственно-прямой речью, заменяющих вербальные реплики. Следовательно, в художественном тексте писатель показывает как речевое поведение персонажей, так и те обстоятельства, в которых осуществляется общение, тем самым способствуя более полному раскрытию их характера.

Реальный диалог персонажей может быть оформлен автором художественного произведения не в виде прямого интерперсонального общения, когда одна реплика сменяет другую, а в виде представления читателю в авторской речи основного содержания реплик сначала одного, а затем другого персонажа.

Приведем пример из романа «Восхождение Зенты», подтверждающий эту мысль:

И тогда Нина Лапсердак, улучив момент, звонила Поделковой и выслушивала длинные, душераздирающие истории о том, что она, то есть Поделковой, скучно, и грустно, и жизнь проходит мимо, проходит и проезжает на вездеходах, и проплывает на лодках, и что она недавно была в гостях, где посмотрела новый фильм, а потом ела необыкновенно удачный рыбный пирог. Нина Лапсердак выслушивала все эти признания только для того, чтобы выбрать момент, да, момент, и что-то сказать самой, да, что-то сказать про себя, про себя лично, так, пустяк, ну что она поливает цветы, или что она сегодня видела во сне, или что сегодня у Иры У. подгорели гренки. Она замечательная, Ира У., и Нина, конечно, ее очень любит, да, ценит и любит, но гренки у нее сегодня подгорели! А на это Поделкова скажет – я тебе говорила! И опять и опять будет говорить только про себя... Но и те несколько фраз, которые говорила Нина Лапсердак, про цветы, про сон или про гренки – облегчали ей душу... [10, с. 17].

Этот имплицитный диалог производит двойное впечатление. С одной стороны, реплики персонажей, «спрятанные» в один текст, сливающиеся в один многоголосый хор, становятся трудноразличимыми. С другой – автор мастерски решает эту кажущуюся сложность: у каждой героини свой «голос». Нина пуглива и стеснительна: *улучив момент, звонила Поделковой и выслушивала длинные ...истории*, и все для того, чтобы самой иметь возможность, *выбрав момент*, сказать хоть два слова. С помощью лексического повтора, избытка междометий создается эффект запинаящейся речи, а такие особенности присущи, как известно, неуверенным, застенчивым людям. Поделкова – полная противоположность Нине, она беспардонна в общении, безапелляционна в суждениях, избыточна в выражении эмоций. Об этом говорит ее манера не слушать, перебивать собеседника, при этом перегружая его информацией о себе, а также обилие восклицательных предложений. Таким образом, в сознании читателя возникает образ двух совершенно разных, но, в общем-то, одинаково истеричных женщин, решающих в процессе общения свои личные психологические проблемы, причем за счет друг друга.

Расширение диалогического фрагмента может происходить с помощью авторских ремарок. Иногда они вторгаются в авторский диалог в виде кратких пояснений, напоминающих ремарки в драматическом произведении, с помощью которых Е. Попова предлагает читателю определенное видение диалогического процесса: в них содержится указание на особенности речевого поведения персонажа, передается игровая эксцентрика (жестикуляция, интонация, модуляция голоса, перемещение в пространстве и т.д.).

Вечером Евгения уезжала. Варвара сама сказала ей:

– Уезжай. Все, что могла, я для тебя сделала.

– Мне нужны деньги, – твердо сказала Евгения. – Вернуться домой я не могу.

Варвара принесла деньги, положила перед ней, долго смотрела, потом сказала:

– Грешна...

И больше уже не сказала Евгении ни слова, повернулась спиной и села раскладывать свой пасьянс [10, с. 204].

В данном диалогическом фрагменте ремарки выполняют следующие функции: вводят реплику персонажа с помощью глагола речи *сказала*; сопровождают реплики персонажа, акцентируя внимание на его эмоциональном состоянии (*долго смотрела*) или на его речевой характеристике (*твердо сказала*); описывают невербальное поведение персонажей, представляющее определенную поведенческую реакцию (*Вечером Евгения уезжала*); заключается диалогический фрагмент рядом однородных сказуемых различной структуры (*не сказала ни слова, повернулась спиной, села*), которые красноречиво характеризуют героя как равнодушного к данной речевой ситуации человека.

В прозе Е. Поповой происходит расширение диалогических фрагментов за счет введения в их состав внутренней речи. Внутренний диалог как разновидность диалога художественной литературы представляет читателю вымышленное, условное общение персонажа с самим собой, со своим «я», и позволяет автору полнее раскрыть внутренний мир персонажа, как это видно из следующего диалогического фрагмента из романа «Этот сладкий голос Сирены»:

В дверь ванной постучала жена:

– Ты скоро?

– Сейчас... – сказал Цыплаков и вздохнул.

Жена уже стояла у двери в ванную и мусолила сигарету.

– Ты знаешь, что у нас барахлит машина?

– Знаю, – отозвался Цыплаков.

– Откуда? – удивилась жена. Цыплаков уже неделю на машине не ездил.

– Интуиция, – отозвался Цыплаков и покосился на нее – жена как жена. Считалась интересной, кто-то считал красавицей. Хотя глаза припухли, углы губ опущены, на ногах старые шлепанцы Цыплакова.

– Надо зайти в школу, Петька подрался.

– Знаю.

– Между прочим, стиральная машина не отжимает.

– Отжимает, но плохо. Плохо, но отжимает.

Жена помолчала, погасила сигарету в крошечную пепельницу-горшочек, которую принесла с собой, тоже скосила глаза – муж: плечи округлились, грудь, как у бабы, живот, как у беременной бабы [11].

Здесь речевой план представлен внешней речью с помощью реплик персонажа и формы внутренней речи, возникающей в процессе общения.

Особенности отражения коммуникативной ситуации в художественном тексте тесно связаны с воспроизведением писателем не только реального, но и ирреального диалога, т.е. условного, воображаемого:

В конце сорокового дня после смерти г-на Шульца г-н Шульц ей позвонил.

– Это вы, г-н Шульц? – спросила Зента.

– Мне бы хотелось с тобой встретиться, – сказал г-н Шульц.

– Конечно, г-н Шульц. Вы же знаете, что я буду счастлива.

– Я жду тебя в «Голубом парусе». Ты знаешь, где это?

– Знаю.

– Это недалеко. Собирайся и приходи. Без свидетелей.

– Я понимаю, г-н Шульц.

– Отлично. Я жду [10, с. 38].

В основном такие диалоги встречаются в романе «Восхождение Зенты», в других произведениях писателя ирреальные диалоги встречаются редко в силу того, что в них автором решаются другие художественные задачи.

В организации диалогической ситуации огромную роль играет предметно-событийный фон произведения. Ситуация речевого взаимодействия происходит в определенном месте в определенный момент («здесь» и «сейчас»). Для иллюстрации приведем отрывок из романа «Седьмая ступень совершенства»:

Двое проникли в квартиру и бесцельно вошли в комнату – один высокий, другой пониже и поплотней.

– Включите свет, – сказала Евгения.

Зажгся свет. Один – длинный, худой, второй – пониже, основательный, коренастый, с квадратным лицом. Но глазки у этого второго суетливо бегали, и это как-то противоречило всей его основательной внешности.

– У вас зуб удалили два дня назад, – сказала Евгения Длинному. – А три года назад была язва, впрочем, она зарубцевалась.

От неожиданности Длинный отступил и ударился спиной о дверной косяк.

– У вас абсолютно все в порядке, но через несколько лет могут появиться проблемы, – сказала Евгения Коренастому.

– Какие? – усмехнулся Коренастый, и глазки его опять побежали, побежали, ощупывая комнату.

– Точно сказать не могу, – сказала Евгения. – Поговорим через несколько лет.

– Надо немного прокатиться, – сказал Коренастый. – Если будете хорошо себя вести, ничего плохого с вами не случится, – но в голосе его почувствовалось какое-то злое раздражение.

– Со мной ничего плохого и не случится, – сказала Евгения, спокойно надевая теплый жакет [10, с. 221].

В данном примере мы видим, что использование различных видовременных форм глагола помогает писателю не только более точно охарактеризовать ситуацию, но и обозначить события, отграничивая их началом и концом.

Заключение. Диалог как основная форма общения представляет собой динамическую структуру, которая определяется прежде всего его коммуникативной сущностью. Человек составляет главный объ-

ект внимания Е. Поповой: в ее прозе показано многообразие характеров людей в различных ситуациях. Герой как языковая личность является носителем культурно-языковых, коммуникативно-деятельностных ценностей, знаний, установок, поведенческих реакций, особенно ярко проявляющихся в диалоге. В художественной прозе Е. Поповой в зоне презентации диалога чаще всего используются конструкции с прямой речью, при этом в них выделяются три основные составляющие: обстановочная часть, собственно диалог, финальная часть. Хотя для прозы писателя также характерно частое отсутствие обстановочной и финальной частей, что связано с имплицитной семантикой текста, рассчитанной на активное сотворчество читателя. Как пишет Л.В. Олейник, «повествовательной манере Е. Поповой свойственно удивительное качество – излагая факты, избегать оценок, не навязывать своего мнения, создавая условия читателю для внутреннего диалога, размышлений и выводов» [12, с. 18].

Диалог может быть представлен в виде предложений с косвенной речью. Писатель активно использует имплицитные диалоги, в которых отсутствует прямая речь персонажей и слова автора, а собственно диалог реализуется за счет гипотетических реплик героев. К такому типу диалогической речи близок ирреальный, т.е. условный, вымышленный диалог, который, хотя и не частотен, но выявляется в прозе писателя. Для творческой манеры Е. Поповой характерно расширение диалогического фрагмента за счет введения в его состав авторских ремарок, содержащих указания на особенности речевого поведения персонажа.

Таким образом, коммуникативные особенности речевого поведения персонажа в художественном тексте могут раскрываться через разные языковые формы, главной из которых является диалог.

ЛИТЕРАТУРА

1. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – 2-е изд., стер. – М.: УРСС, 2002. – 261 с.
2. Щерба, Л.В. Избранные работы по русскому языку / Л.В. Щерба. – М.: Учпедгиз, 1957. – 428 с.
3. Волошинов, В.Н. Конструкция высказывания / В.Н. Волошинов // Литературная учеба. – 1930. – № 3. – С. 68 – 77.
4. Бенвенист, Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: Прогресс, 1974. – 447 с.
5. Бахтин, М.М. Работы 1920-х годов: к 100-летию со дня рождения / М.М. Бахтин. – Киев: Next, 1994. – 384 с.
6. Плеханова, Т.Ф. Дискурс-анализ текста: пособие для студентов вузов / Т.Ф. Плеханова. – Минск: ТетраСистемс, 2011. – 368 с.
7. Лотман, Ю.М. Асимметрия и диалог / Ю.М. Лотман // Семиосфера. – СПб., 2000. – С. 591 – 603.
8. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Сов. Россия, 1979. – 320 с.
9. Полищук, Г.Г. Разговорная речь и художественный диалог / Г.Г. Полищук, О.Б. Сиротинина // Лингвистика и поэтика. – М., 1973. – С. 57 – 71.
10. Попова, Е.Г. Восхождение Зенты: романы / Е.Г. Попова. – Минск: Маст. літ., 2007. – 335 с.
11. Попова, Е.Г. Этот сладкий голос сирены / Е.Г. Попова // Собрание сочинений [Электронный ресурс]. – 2003. – Режим доступа: <http://popova-elena.ru/http://bp21.org.by/ru/art/a041031.html>. – Дата доступа: 02.07.2010.
12. Олейник, Л.В. Метафорический мир романа Е. Поповой «Пузырёк воздуха в кипящем котле» / Л.В. Олейник // Русскоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI века: сб. науч. тр. / редкол.: С.Я. Гончарова-Грабовская (отв. ред.) [и др.]. – Минск: РИВШ, 2010. – С. 15 – 27.

Поступила 14.09.2011

COMMUNICATIVE PECULIARITIES OF CHARACTER'S SPEECH ELENA POPOVA'S PROSE

T. TROSHCHINSKAYA-STEPUSHINA

The article deals with the description of communicative peculiarities of character's speech in fiction using the example of a dialogue as the basic form of speech and as the main component of composition and speech structure of fiction. The currency of the study of the character as the linguistic personality is grounded. The role of speech in fiction is defined. Linguistic and composition methods of dialogue making specific for Elena Popova's modern Belarusian prose are detected. The character's role as the subject of intratextual communication is found out. It is proved that the basic revealing form of the communicative peculiarities of character's speech in fiction is dialogue.

УДК 811.161.3

**СИНТАКСИС СКЛАДАНАГА СКАЗА
Ў БЕЛАРУСКІХ ЛІТАРАТУРНЫХ АФАРЫЗМАХ
(БЯЗЗЛУЧНИКАВЫ СКАЗ)**

В.А. ШПАКОЎСКАЯ
(*Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.А. Куляшова*)

Вызначаюцца асноўныя мадэлі бяззлучнікавых сказаў, якія выкарыстоўваюцца ў беларускіх літаратурных афарыстычных выслоўях. Акрэсліваецца прадуктыўнасць асобных мадэляў і семантычных адносін паміж прэдыкатыўнымі часткамі бяззлучнікавых складаных сказаў, іх абумоўленасць катэгарыяльнымі ўласцівасцямі афарызма і яго стылістычнымі асаблівасцямі ў мове мастацкай літаратуры. У афарыстычных выказваннях, якія з'яўляюцца бяззлучнікавымі сказамі, ніколі не сустракаюцца адносіны паслядоўнасці з'яў і падзей, а рэалізуюцца толькі адносіны адначасовасці паміж прэдыкатыўнымі часткамі. Гэта адпавядае адной з асноўных катэгарыяльных асаблівасцей афарызма – абагульненасці зместу, якая грунтуецца на пазачасавым характары паведамлення.

Уводзіны. Адной з актуальных праблем вывучэння літаратурных афарызмаў у беларускай мове з'яўляецца апісанне іх сінтаксічнай пабудовы, якая значна адрозніваецца ад сінтаксіса фальклорных афарызмаў – прыказак, народных выслоўяў і інш. На сённяшні дзень акрэслены асноўныя сінтаксічныя мадэлі сказаў і іх колькасная прадстаўленасць у беларускіх літаратурных афарызмах [1], апісаны сінтаксічныя і стылістычныя асаблівасці літаратурных афарызмаў, якія пабудаваны па мадэлі простага сказа [2]. Акрамя гэтага, асобныя пытанні сінтаксічнай будовы афарызмаў закранаюцца ў нешматлікіх працах, прысвечаных рознааспектнаму апісанню афарыстычных выслоўяў у мове беларускай мастацкай літаратуры [3 – 7]. Пытанне сінтаксічнага апісання беларускіх літаратурных афарызмаў, пабудаваных па мадэлі складаных сказаў, асобна не ставілася. Гэта замінае стварэнню цэласнага ўяўлення аб асноўных структурных і стылістычных асаблівасцях сінтаксіса літаратурных афарызмаў у сучаснай беларускай мове.

Афарызмаў, пабудаваных па мадэлі складанага сказа, налічваецца прыкладна 55 % ад агульнай колькасці беларускіх літаратурных афарызмаў, якіх для сінтаксічнага аналізу было абрана каля 3000 адзінак [2, с. 111]. Складаныя паводле сваёй сінтаксічнай будовы афарыстычныя выслоўі могуць мець структуру складаназлучанага, складаназалежнага і бяззлучнікавага сказаў, а таксама складанага сказа з рознымі відамі сінтаксічных сувязей.

Мэтай дадзенага даследавання з'яўляецца апісанне сінтаксічных і стылістычных асаблівасцей літаратурных афарызмаў, якія пабудаваны па мадэлі бяззлучнікавага сказа, на матэрыяле каля 400 адзінак, выбраных з мастацкіх твораў беларускіх пісьменнікаў і паэтаў ХХ стагоддзя.

Вынікі даследавання і іх абмеркаванне

1. Афарызмы, пабудаваныя па мадэлі бяззлучнікавага сказа, складаюць прыкладна 15 % ад агульнай колькасці прааналізаваных беларускіх літаратурных афарызмаў. У сучасным мовазнаўстве існуе пяць класіфікацый бяззлучнікавых сказаў [8, с. 177 – 178]:

- а) з аднатыпнымі і разнатыпнымі састаўнымі часткамі [9, с. 276 – 277; 10, с. 612 – 613];
- б) з двухбаковымі і аднабаковымі адносінамі састаўных частак [11, с. 636];
- в) з улікам структурных адрозненняў (сказы адкрытай і закрытай структуры) [12, с. 432 – 439];
- г) па структурна-семантычнаму прынцыпу з улікам інтанацыйных асаблівасцей [13, с. 201 – 210];
- д) паводле семантычна-сінтаксічных адносін паміж састаўнымі часткамі [14, с. 306].

З іх найбольш рэпрэзентатыўнай пры апісанні сінтаксічнай пабудовы афарыстычных выслоўяў, на нашу думку, з'яўляецца толькі адна, апошняя, якая дазваляе акрэсліць як фармальна-граматычныя, так і лагічна-семантычныя і стылістычныя асаблівасці літаратурных афарызмаў.

Паводле семантычна-сінтаксічных адносін паміж прэдыкатыўнымі часткамі сказаў [14, с. 305 – 320], беларускія літаратурныя афарызмы, якія з'яўляюцца па сваёй сінтаксічнай структуры бяззлучнікавымі сказамі, падзяляюцца на наступныя чатыры вялікія групы.

2. Афарызмы, пабудаваныя па мадэлі бяззлучнікавага сказа з супастаўляльна-супрацьпастаўляльнымі адносінамі паміж прэдыкатыўнымі часткамі, складаюць 4,0 % ад агульнай колькасці беларускіх літаратурных афарызмаў. Гытыя сказы маюць пераважна двухчленную замкнутую структуру [14, с. 309], што адпавядае такой катэгарыяльнай уласцівасці афарызма, як структурна-сінтаксічная закончанасць, а таксама адной з яго агульных стылістычных рысаў – структурнай двухкампанентнасці. Афарыстычныя выслоўі ў форме бяззлучнікавага складанага сказа з супастаўляльна-супрацьпастаўляльнымі адносінамі

паміж састаўнымі часткамі складаюцца, як правіла, з аднолькавых або вельмі падобных па структуры прэдыкатыўных адзінак, што адпавядае яшчэ адной агульнай стылістычнай уласцівасці афарызма – структурнаму паралелізму яго структурна-кампазіцыйных частак, напр.: *Няма сэрца ў долі, / Праўды ў людзей...* (Я. Колас); *Бога не трэба баяцца, / Бога трэба любіць* (Р. Барадулін); *Будзь здарова, радня па крыві, / Будзь бяссмертна, радня па духу!* (Н. Мацяш).

Абедзве састаўныя часткі афарыстычных выслоўяў могуць складацца нават з адных і тых жа лексічных кампанентаў, напр.: *Узнагарода – памяць, / Памяць – кат* (З. Дудзюк); *Без радзімы народа няма, / Без народа няма радзімы* (Р. Барадулін). Пры гэтым кампаненты іншы раз інверсіруюцца ў другой частцы, змяняючы тым самым яе структурную падобнасць да першай, напр.: *Бяду нажыці ўсякі можа, / Бяды пазбыціся – не ўсякі* (Я. Купала); *Агну без цемры цёмнавата, / Не цёмна цемры без агню...* (Р. Барадулін).

Адзін і той жа лексічны кампанент можа элімінавацца ў другой прэдыкатыўнай частцы бяззлучнікавага сказа, што дазваляе акцэнтаваць увагу на іншых лексічных кампанентах, якія нясуць асноўную сэнсавую нагрузку ў афарыстычным выслоўі, напр.: *Пра маладосць **пяюць** бярозы, / Пра вечнасць – хмурыя дубы* (А. Бачыла). У такіх афарызмах часта бывае больш за дзве састаўныя часткі, напр.: *Закладзены ў кроплі акіяны, / Ё імгненні – эры, / Ё пясчынцы – горы* (М. Рудкоўскі); *Голас незнаёмага **можа** здзівіць, / Голас друга – на хвіліну спыніць, / Голас любай – сагрэць сонцам лета, / Голас маці – вярнуць з таго свету* (М. Танк).

Прэдыкатыўныя часткі бяззлучнікавага сказа з супастаўляльна-супрацьпастаўляльнымі адносінамі паміж імі ў складзе літаратурных афарызмаў найчасцей з’яўляюцца двухсастаўнымі. Пры гэтым кожная з іх характарызуецца мінімальнай колькасцю дадзеных членаў, не перагружана лішнімі, непатрэбнымі для раскрыцця абагульненай думкі лексічнымі кампанентамі, што адпавядае такой агульнай стылістычнай уласцівасці афарызма, як лаканічнасць, напр.: *Ўсё мінае – Гонар не мінае...* (У. Караткевіч); *Тварыць дабро патрэбен талент, / Прыносіць гора – толькі злосць* (С. Грахоўскі). *Прыйшлі і адышлі ў нябыт манархі – / Народы застаюцца назаўжды* (В. Зуёнак); *Узросту не мае Гармонія, / Не ведае межаў Краса* (Н. Мацяш); *Не вечны чалавек, / яго ж памкненні – вечныя!*... (М. Рудкоўскі).

Значна менш сустракаюцца ў афарызмах бяззлучнікавыя сказы з аднасастаўнымі прэдыкатыўнымі часткамі, напр.: *Не выхваляйся дабрывёю, / Рабі дабро ты моўчкі лепш!* (П. Броўка); *Лётаць і лунаць / На вышыні / Маеш права – / Поўзаць немагчыма!* (Р. Барадулін); *Як ні добра ў гасцях – / Паміраць трэба дома* (Р. Барадулін); *Вечнае па-свойму сеем, / Добрае – на свой манер* (Р. Тармола-Мірскі).

І зусім рэдка ў межах аднаго бяззлучнікавага сказа спалучаюцца двухсастаўная і аднасастаўная прэдыкатыўныя часткі, напр.: *Смерці ў Паэта няма – / Ёсць нараджэнне!* (Я. Янішчыц).

Можна вылучыць два асноўныя тыпы адносін паміж састаўнымі часткамі афарыстычных выслоўяў, пабудаваных па мадэлі бяззлучнікавага сказа.

2.1. Афарызмы, пабудаваныя па мадэлі бяззлучнікавага сказа з адносінамі супастаўлення па-між прэдыкатыўнымі часткамі, складаюць 2,0 % ад агульнай колькасці беларускіх літаратурных афарызмаў. У такіх афарызмах у абагульненай форме паведамляецца аб нейкіх двух прадметах, дзеяннях, або аб дзвюх з’явах, у чымсьці падобных адно на адно, якія існуюць паралельна, не процідейнічаюць адно аднаму. Пры гэтым, дзякуючы супастаўленню, выразна выяўляюцца асаблівасці тых рэалій (асоб, прадметаў, стану), аб якіх паведамляецца ў афарыстычным выслоўі, напр.: *Па зімах гадаюць пра лета, / Па з’явах – аб сэнсе падзей* (Я. Колас); *Шляхі не купляюць за пяць капеек – / Бяруць іх жыццём сваім* (В. Зуёнак); *З горнай вяршыні не сходзіць туман, / З вернага сэрца – любоў* (М. Танк); *Свабодны толькі дух – / Душа не мае волі* (Р. Барадулін).

Яскравай асаблівасцю літаратурных афарызмаў, пабудаваных па мадэлі бяззлучнікавага сказа з адносінамі супастаўлення паміж прэдыкатыўнымі часткамі, з’яўляецца тое, што абагульненне ў іх мае характар суаднясення агульнавядомага погляду на свет і чалавека ў свеце і новага (індывідуальна-аўтарскага) меркавання. Пры гэтым тое, што ўжо вядома, фармулюецца ў першай прэдыкатыўнай частцы сказа, а новае – у другой, напр.: *Бяда і радасць ходзяць побач вечна, / Людзей ратуе толькі чалавечнасць* (П. Панчанка); *Быць не можа ў братэрства нічыйных палос, / Між людзей / быць не можа старонняга болю!* (Н. Мацяш); *Лётаць і лунаць / На вышыні / Маеш права – / Поўзаць немагчыма!* (Р. Барадулін).

2.2. Афарызмы, пабудаваныя па мадэлі бяззлучнікавага сказа з адносінамі супрацьпастаўлення паміж прэдыкатыўнымі часткамі, таксама складаюць 2,0 % ад агульнай колькасці беларускіх літаратурных афарызмаў. У такіх афарыстычных выслоўях паведамляецца ў абагульненай форме пра неадпаведнасць, несумяшчальнасць пэўных аб’ектаў, прымет, дзеянняў, з’яў праз адмаўленне нечага аднаго і сцвярджэнне іншага. Пры гэтым прэдыкатыўныя часткі бяззлучнікавага сказа нярэдка з’яўляюцца сэнсава самастойнымі, незалежнымі адна ад адной, але заўсёды маюць строгі парадак размяшчэння, калі адмаўленне ці абмежаванне нечага фармуліруецца ў другой частцы, напр.: *Няхай твае паражэнні, гузакі і мазалі глыбока схаваны ад усіх, ты пра іх абавязаны памятаць заўсёды* (М. Стральцоў).

Можна вылучыць два тыпы значэння супрацьпастаўлення паміж прэдыкатыўнымі часткамі ў афарызмах, якія з’яўляюцца бяззлучнікавымі сказамі:

а) поўнае супрацьпастаўленне, калі проціпастаўляецца значэнне адной састаўной часткі значэнню другой, што найбольш распаўсюджана сярод прааналізаваных адзінак (1,5 %), напр.: *Ліха знойдзе ўсюды, / Шчасце ж уцякае* (Я. Колас); *Людзі ваду да сябе ўздываюць, / Быдла – схіляецца да вады* (У. Караткевіч); *Капцы жадаюць вечнага спакою, / Жывыя – працаваць, кахаць і пець* (У. Караткевіч); *Зло злом яшчэ чарнейшым вернецца, / Дабро паўторыцца стокроць* (Р. Барадулін);

б) няпоўнае супрацьпастаўленне, калі супрацьпастаўляюцца толькі значэнні асобных кампанентаў састаўных частак бяззлучнікавага сказа (0,5 %), напр.: *Пясняр – слуга слугі ўсякай, / Пясняр і цар усіх цароў!* (Я. Купала); *Размова – мова думак, маўчанне – мова ісціны* (А. Разанаў); *Не вечны чалавек, / яго ж памкненні – вечныя!*... (М. Рудкоўскі).

3. Афарызмы, пабудаваныя па мадэлі бяззлучнікавага сказа з адносінамі паяснення паміж прэдыкатыўнымі часткамі, складаюць 4,0 % ад агульнай колькасці беларускіх літаратурных афарызмаў. Можна вылучыць чатыры асноўныя тыпы адносін паяснення паміж састаўнымі часткамі афарыстычных выслоўяў, пабудаваных па мадэлі бяззлучнікавага сказа.

3.1. Афарызмы, пабудаваныя па мадэлі бяззлучнікавага сказа з адносінамі ўдакладнення паміж прэдыкатыўнымі часткамі, складаюць каля 3,0 % ад агульнай колькасці беларускіх літаратурных афарызмаў. Першая састаўная частка такіх бяззлучнікавых сказаў мае ў сваім саставе словы або словазлучэнні, якія патрабуюць удакладнення, а другая – фармулюе гэта ўдакладненне. Удакладняцца можа і тое, што ў агульнай форме было выказана ў першай частцы [14, с. 313]. На гэтай падставе можна вылучыць наступныя тыпы адносін удакладнення паміж прэдыкатыўнымі часткамі афарызмаў, якія з’яўляюцца бяззлучнікавымі сказамі:

а) удакладняецца ўся першая састаўная частка ў цэлым (1,0 %), што адпавядае такой катэгарыяльнай уласцівасці афарызмаў, як абагульненасць зместу, напр.: *Жанчына – душа мужчыны; яна наша натхненніца на вялікія справы* (Я. Колас); *Храбрасць – талент, стараннем яго не асвоіш* (В. Быкаў); *Паэзія – агонь і лёд: / Сто раз згараць і ўздымацца* (Я. Янішчыц); *Так ужо наканавана небама: / Маці дзеліцца з дзецьмі / Душою сваёй, як хлебам* (Р. Барадулін);

б) удакладняецца энс асобных кампанентаў або груп кампанентаў першай састаўной часткі (2,0 %), напр.: *Толькі свет пакідаючы не бярыце нічога, / Нават ключ ад дзвярэй перадайце суседу* (М. Танк); *Красой адзінай чалавек жыве – / Аскепак космасу / І сон бяды зямное* (Р. Барадулін); *І адна / ў паэты вiна: / не ўміраюць і ў вечныя векі* (М. Скобла).

Больш выразна выяўляецца ўдакладненне ў тых выпадках, калі ў першай прэдыкатыўнай частцы ўжываецца параўнанне, напр.: *Мудрасць крылатая, яна, як насенне дуба, ляціць і ўкараняецца ўжо на вечнасць* (Л. Геніюш); *Чалавекі як літары – / У кожнага / Свечка душы ўнутры* (Р. Барадулін); *Жыццё, сапраўды, як казка: / Ідзеш ад бяды да бяды* (Н. Мацяш).

Афарызмы, якія з’яўляюцца бяззлучнікавымі сказамі з адносінамі ўдакладнення паміж іх састаўнымі часткамі, характарызуюцца адметнай сінтаксічнай пабудовай кожнай часткі.

Так, у першай прэдыкатыўнай частцы аднолькава прадуктыўна выкарыстоўваюцца і двухсастаўныя, і аднасастаўныя сказы, напр.: *Храбрасць – талент, стараннем яго не асвоіш* (М. Танк); *Мінулае жыве, / яно за намі назірае* (А. Разанаў); *Народа няма напалову – / Ён есць ці яго няма* (В. Зуёнак). Пры гэтым сярод аднасастаўных даволі часта сустракаюцца намінатыўныя сказы, але толькі ў тых афарызмах, якія пабудаваны на ўзор так званых “велерызмаў” [15] або ў якіх выкарыстаны ў стылістычных мэтах прыём збытکوўнасці, напр.: *Такі закон: перад канцом сваім / І мухі тнуць балюча* (Я. Колас); *Смерць, яна ўсіх уроўнівае* (М. Танк); *Зайздросная гэта якасць – надаваць духоўнасць, асэнсаванасць рэчам* (М. Стральцоў). Ужываюцца таксама і безасабовыя сказы, напр.: *Ад сябе самога не схавання, / Ад сябе самога не ўцячэш* (П. Панчанка).

Другая прэдыкатыўная частка можа быць таксама як двухсастаўнай, так і аднасастаўнай, але заўважна пераважае двухсастаўны сказ (у тым ліку і няпоўны), напр.: *Жанчына – душа мужчыны; яна наша натхненніца на вялікія справы* (Я. Колас); *Людское сэрца, быццам мора, / У ім бывае шторм і штіль...* (П. Броўка); *Сам жа мусіш свой несці крыж, / Узысці на сваю Галгофу* (Р. Барадулін).

Асобна трэба адзначыць афарыстычныя выслоўі, пабудаваныя па мадэлі бяззлучнікавага сказа з адносінамі ўдакладнення паміж яго састаўнымі часткамі, у якіх выказнік мае форму загаднага ладу (і ў першай, і ў другой частках), напр.: *Пакінь адну пасаду – / Быць Чалавекам на зямлі* (С. Грахоўскі); *Не аддавай сябе самоце, / Заўчасна ёй не саступай* (Н. Мацяш).

3.2. Афарызмы, пабудаваныя па мадэлі бяззлучнікавага сказа з адносінамі дапаўнення паміж прэдыкатыўнымі часткамі, складаюць каля 0,4 % ад агульнай колькасці беларускіх літаратурных афарызмаў. У аснове адносін паміж састаўнымі часткамі такіх бяззлучнікавых сказаў ляжыць выражэнне дадатковай заўвагі да таго, што сказана раней. Другая частка можа дапаўняць адзін з кампанентаў першай

часткі ці ўсю яе ў цэлым. Трэба заўважыць, што ў афарыстычных выслоўях першая прэдыкатыўная частка дапаўняецца толькі цалкам, што звязана з такой катэгарыяльнай уласцівасцю афрызмаў, як абагульненасць зместу. Дапаўняючая частка пашырае абагульненую думку, якая выказваецца ў першай частцы, дадатковымі звесткамі, ацэнкай яе зместу і да т.п., напр.: *Ўвесь час варушымся, збіраем, / Канца ж патрэбам тым не маем (Я. Колас); Чаму ж тады дарога дамоў / Карацейшая, як з дому, / Аб чым знае нават конь (М. Танк).*

3.3. Афарызмы, пабудаваныя на мадэлі бяззлучнікавага сказа з адносінамі семантычнага разгортвання паміж прэдыкатыўнымі часткамі, складаюць 0,3 % ад агульнай колькасці беларускіх літаратурных афрызмаў. Адметнасць такіх сказаў заключаецца ў семантычнай узаемасувязі лексічнага кампанента ў першай састаўной частцы з агульным сэнсам другой часткі. Яе паясняльная функцыя рэалізуецца ў разгортванні зместу выказніка першай часткі, які выражаецца такім словам, лексічная прырода якога нацэльвае на развіццё думкі, напр.: *Даўно ўжо людзі прадказалі: / Нішто не вечна паміж намі (П. Броўка).*

Сустрэкаюцца афарызмы, пабудаваныя на мадэлі бяззлучнікавага сказа з адносінамі семантычнага разгортвання паміж прэдыкатыўнымі часткамі, калі другая частка разгортвае змест не аднаго кампанента, а ўсёй першай састаўной часткі, якая з'яўляецца безасабовым сказам, напр.: *Бывае й так: і ў добрым свеце / Трапляе дзікая трава (Я. Колас); Дбаючы разам з векам / Аб электронным цудзе, / Памятай – / чалавекам / Ніхто за цябе не будзе (П. Макаль).*

3.4. Афарызмы, пабудаваныя на мадэлі бяззлучнікавага сказа з адносінамі каменціравання паміж прэдыкатыўнымі часткамі, таксама складаюць прыкладна 0,3 % ад агульнай колькасці беларускіх літаратурных афрызмаў. Каменціруючай часткай з'яўляецца другая прэдыкатыўная частка сказа, якая тлумачыць агульны сэнс першай, робіць усё паведамленне больш зразумелым. Звычайна парадак размяшчэння састаўных частак у такіх бяззлучнікавых сказах з'яўляецца паслядоўным: спачатку ідзе тая частка, якая каменціруецца, а пасля – тая, якая каменціруе, напр.: *Жыцця ніколі не бывае многа, / Так, як і праўды, – колькі ні жыві (С. Законнікаў); Як каноплі ў балоце тапіці – / так жыць: не любіці (В. Аколава).*

4. Афарызмы, пабудаваныя на мадэлі бяззлучнікавага сказа з адносінамі дэтэрмінацыі паміж прэдыкатыўнымі часткамі, складаюць 4,0 % ад агульнай колькасці беларускіх літаратурных афрызмаў. Можна вылучыць чатыры асноўныя тыпы адносін дэтэрмінацыі паміж састаўнымі часткамі афарыстычных выслоўяў, пабудаваных на мадэлі бяззлучнікавага сказа.

4.1. Афарызмы, пабудаваныя на мадэлі бяззлучнікавага сказа з адносінамі прычыны і выніку паміж прэдыкатыўнымі часткамі, складаюць прыкладна 2,5 % ад агульнай колькасці беларускіх літаратурных афрызмаў. Для першай састаўной часткі такіх бяззлучнікавых сказаў характэрна інфарматыўная недастатковасць, незавершанасць [14, с. 318], незалежна ад таго, аб чым спярша паведамляецца: аб прычыне ці аб яе выніку. У залежнасці ад паслядоўнасці фармулявання прычыны і яе выніку вылучаюцца наступныя суадносіны паміж прэдыкатыўнымі часткамі тых афрызмаў, якія з'яўляюцца бяззлучнікавымі сказамі:

а) першая частка змяшчае ўказанне на прычыну, а другая – на вынік гэтай прычыны (1,5 %), напр.: *Няма сыноў – няма падмогі... (Я. Колас); Быць чалавекам – цяжкае прызвание, / не ўсім, не кожнаму ўтрымаць яго (Т. Бондар); За любоў не судзі людзей, / Не саромецца ёй – нікога! (В. Аколава);*

б) першая частка ўказвае на вынік таго, пра што гаворыцца ў другой (1,0 %), напр.: *... Бойся спазніцца з харошым учынкам: / Тонка прадзецца жыццёвая ніць (Н. Мацяш); Зняможаным не кажуць слоў прыгожых, / Ад гучных слоў не прыбывае сіл... (А. Бачыла); Раднёю і мовай не грэбуй, / Ты – колас сярод каласоў... (С. Законнікаў).*

4.2. Афарызмы, пабудаваныя на мадэлі бяззлучнікавага сказа з умоўна-выніковымі адносінамі паміж прэдыкатыўнымі часткамі, складаюць прыкладна 1,0 % ад агульнай колькасці беларускіх літаратурных афрызмаў. У такіх бяззлучнікавых сказах адна іх састаўная частка ўказвае на ўмову, неабходную для існавання з'явы ці ажыццяўлення дзеяння, аб якіх паведамляецца ў другой частцы [14, с. 316], напр.: *Скажаш слова не такое – / Быць бядзе (Я. Колас); ... Гадуюцца дзеці ў любові – ратуецца вечнасць (Л. Рублёўская); Ад сябе хто зможа адвыкнуць, / Можна й будзе патрэбны сабе... (Р. Барадулін).*

Афарыстычныя выслоўі, якія з'яўляюцца бяззлучнікавымі сказамі з умоўна-выніковымі адносінамі паміж іх састаўнымі часткамі, вызначаюцца адметнай сінтаксічнай пабудовай. Іх прэдыкатыўныя часткі з'яўляюцца пераважна аднасастаўнымі сказамі, напр.: *Дабро зрабіў – не гойкай пеўнем (П. Броўка); Бойся спазніцца са словам харошым: / Тонка прадзецца жыццёвая ніць (Н. Мацяш); Зраджіў мове – здраджіў продкам, / Будзеш век ваўком хадзіць (К. Турко). І значна радзей – двухсастаўнымі (у тым ліку і няпоўнымі) сказамі, напр.: *Ад сябе хто зможа адвыкнуць, / Можна й будзе патрэбны (Р. Барадулін); Гадуюцца дзеці ў любові – ратуецца вечнасць (Л. Рублёўская); Намарозіць радня на крыві – / Адагрэе радня на долі (Н. Мацяш).**

4.3. Афарызмы, пабудаваныя на мадэлі бяззлучнікавага сказа з адносінамі мэты паміж прэдыкатыўнымі часткамі, складаюць толькі 0,3 % ад агульнай колькасці беларускіх літаратурных афрызмаў. Такія бяззлучнікавыя сказы адрозніваюцца строгай паслядоўнасцю і вызначанымі ролямі прэдыкатыўных частак: асноўная роля ў выражэнні адносін мэты належыць выказніку першай часткі, які выражае

еще только дзяслоўнай формай і разам з залежнымі ад яго словамі паясняецца зместам усёй другой часткі, што заўсёды ўказвае на мэту дзеяння, напр.: *Няхай жыве няведанне – яно, / адно яно не ўмее памыляцца (А. Разанаў); Прасіць у маці рады не з рукі, / Занадта час мы разумеем розна (З. Дудзюк).*

4.4. Афарызмы, пабудаваныя па мадэлі бяззлучнікавага сказа з адносінамі меры і ступені паміж прэдыкатыўнымі часткамі, складаюць усяго 0,2 % ад агульнай колькасці беларускіх літаратурных афарызмаў. Для такіх афарыстычных выказванняў таксама характэрна строгая паслядоўнасць і вызначанасць роляў састаўных частак: другая частка заўсёды вызначае меру або ступень праяўлення таго, аб чым гаворыцца ў першай, напр.: *Зямля, брат, сілы многа мае – / Такія вежы выганяе! (Я. Колас); Праўда возьме верх нязводна: / Такі ўжо сонца вечны ход (Я. Купала).*

5. Афарызмы, пабудаваныя па мадэлі бяззлучнікавага сказа з адносінамі пералічэння паміж прэдыкатыўнымі часткамі, складаюць каля 1,0 % ад агульнай колькасці беларускіх літаратурных афарызмаў. У такіх бяззлучнікавых сказах пералічваюцца з’явы, падзеі, звязаныя паміж сабой у часавых адносінах [14, с. 306]. Вельмі паказальна ў гэтай сувязі, што ў афарыстычных выслоўях, якія з’яўляюцца бяззлучнікавымі сказамі, ніколі не сустракаюцца адносіны паслядоўнасці з’яў і падзей, а рэалізуюцца толькі адносіны адначасовасці паміж састаўнымі часткамі, напр.: *...Адкіньма ўбок справы цемры, / Апра- немся ў зброю святла (Р. Барадулін); Долі не ладзяць з чаратоў, / футра шыюць не з кратоў (В. Аколава); Чужое неба сэрцу не дагодзіць, / душы не загадае: “Не балі...” (Е. Лось).* Гэта адпавядае адной з катэгарыяльных асаблівасцей афарызма – абагульненасці зместу, якая грунтуецца на пазачасавым характары паведамлення. Сэнсавая адцягненасць бяззлучнікавых сказаў з адносінамі адначасовасці паміж прэдыкатыўнымі часткамі выяўляецца яшчэ і ў тым, што яны, у адрозненне ад іншых тыпаў бяззлучнікавых сказаў, незалежныя адна ад адной, раўнапраўныя, паміж імі няма аднабаковых ці ўзаемных сувязей [14, с. 307], для іх характэрны свабодны парадак размяшчэння, іх можна мяняць месцамі ў сказе без змянення агульнага сэнсу паведамлення.

Заклучэнне. Афарыстычныя выслоўі, пабудаваныя па мадэлях бяззлучнікавых сказаў, складаюць 13,0 % ад агульнай колькасці беларускіх літаратурных афарызмаў. Найбольш распаўсюджанымі сярод іх з’яўляюцца бяззлучнікавыя сказы з супастаўляльна-супрацьпастаўляльнымі адносінамі, а таксама адносінамі паяснення і дэтэрмінацыі паміж прэдыкатыўнымі часткамі (па 4,0 %), што абумоўлена семантычна-сіntaxічнай рознафункцыянальнасцю частак бяззлучнікавых сказаў, якая забяспечвае неабходнае мноства сіntaxічных мадэляў выражэння абагульненага зместу ў літаратурных афарызмах. Найменш прадуктыўныя бяззлучнікавыя сказы з адносінамі пералічэння паміж прэдыкатыўнымі часткамі (усяго 1,0 %), што з’яўляецца вынікам іх аднафункцыянальнасці. Акрамя гэтага адносіны пералічэння ўтвараюць патэнцыяльна адкрытую сіntaxічную структуру складанага сказа, якая супярэчыць такой катэгарыяльнай уласцівасці афарыстычных выслоўяў, як іх абсалютная семантычная і сіntaxічная закончанасць.

Пераважная большасць бяззлучнікавых сказаў у афарыстычных выказваннях складаецца з двухсастаўных прэдыкатыўных частак (што адпавядае ўласцівай афарызму структуры суджэння), якія вызначаюцца мінімальнай колькасцю даданых членаў сказа, увогуле патрэбных для фармулёўкі абагульненай думкі лексічных кампанентаў (што адпавядае такой агульна стылістычнай уласцівасці афарызма, як лакалічнасць). Аднасастаўныя прэдыкатыўныя часткі выкарыстоўваюцца толькі ў пэўных стылістычных мэтах пры ўтварэнні афарызмаў адметнай кампазіцыйнай структуры (напрыклад, намінатыўныя сказы ў афарыстычных выслоўях, пабудаваных на ўзор велерызмаў).

Літаратурныя афарызмы ў форме бяззлучнікавага складанага сказа нярэдка складаюцца з аднолькавых або вельмі падобных па структуры прэдыкатыўных частак (напрыклад, большасць бяззлучнікавых сказаў з супастаўляльна-супрацьпастаўляльнымі адносінамі паміж часткамі), што адпавядае такой агульна стылістычнай рысе афарызма, як структурны паралелізм яго структурна-кампазіцыйных частак.

У афарыстычных выказваннях, якія з’яўляюцца бяззлучнікавымі сказамі, ніколі не сустракаюцца адносіны паслядоўнасці з’яў і падзей, а рэалізуюцца толькі адносіны адначасовасці паміж прэдыкатыўнымі часткамі, што адпавядае адной з асноўных катэгарыяльных асаблівасцей афарызма – абагульненасці зместу, якая грунтуецца на пазачасавым характары паведамлення.

ЛІТАРАТУРА

1. Іваноў, Я.Я. Сіntaxічная структура сучаснага беларускага літаратурнага афарызма / Я.Я. Іваноў, І.І. Баравая // Славянская фразеологія в ареальном, историческом и этнокультурном аспектах: материалы V междунар. науч. конф., Гомель, 22 – 23 окт. 2007 г. / УО “ТГУ им. Ф. Скорины”; редкол.: В.И. Коваль (отв. ред.) [и др.]. – Гомель, 2007. – С. 180 – 182.
2. Шпакоўская, В.А. Сіntaxіс беларускіх літаратурных афарызмаў (просты сказ) / В.А. Шпакоўская // Веснік МДПУ імя І.П. Шамякіна. – 2011. – № 1(30). – С. 111 – 116.

3. Леванюк, А.Я. Лексіка-граматычныя і семантыка-стылістычныя асаблівасці беларускага паэтычнага афарызма: аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук: 10.02.01 / А.Я. Леванюк; Беларускі дзярж. ун-т. – Мінск, 2002. – 19 с.
4. Назаранка, Ю.В. Выслоўе ў мове твораў Якуба Коласа: камунікацыйна-маўленчы статус, класіфікацыя, моўна-стылістычныя асаблівасці: аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук: 10.02.01 / Ю.В. Назаранка; Беларускі дзярж. ун-т. – Мінск, 2003. – 22 с.
5. Гаўрош, Н. “Шчасця большага няма ў зярняці, як на ніве роднай прарастаці”: да праблемы вывучэння афарызмаў беларускіх пісьменнікаў / Н. Гаўрош, Н. Няжковіч // Роднае слова. – 2005. – № 11. – С. 37 – 40.
6. Гаўрош, Н. “Ад зямлі да зор і сонца няма думкам забаронцы”: да пытання афарыстычнасці і афарызаванасці тэксту / Н. Гаўрош, Н. Няжковіч // Роднае слова. – 2006. – № 5. – С. 33 – 36.
7. Іваноў, Я.Я. Афарызмы ў мове твораў Максіма Гарэцкага / Я.Я. Іваноў // Беларуская мова і літаратура. – 2008. – № 8. – С. 62 – 64.
8. Рагаўцоў, В.І. Сінтаксіс беларускай і рускай моў: дыскусійныя пытанні / В.І. Рагаўцоў. – Мінск: Універсітэцкае, 2001. – 199 с.
9. Бурак, Л.І. Сучасная беларуская мова: Сінтаксіс. Пунктуацыя / Л.І. Бурак. – Мінск: Універсітэцкае, 1987. – 320 с.
10. Сямешка, Л.І. Курс беларускай мовы: падручнік / Л.І. Сямешка, І.Р. Шкраба, З.І. Бадзевіч. – Мінск: Універсітэцкае, 1996. – 654 с.
11. Русская грамматика: в 2 т. – М.: Наука, 1980. – Т. 2: Синтаксис. – 710 с.
12. Современный русский язык: в 3 ч. / под ред. П.П. Шубы. – 2-е изд. – Минск: ООО “Плопресс”, 1998. – Ч. 3: Синтаксис. Пунктуация. Стилистика. – 576 с.
13. Современный русский язык: в 2 ч. / под ред. Д.Э. Розенталя. – 3-е изд. – М.: Высш. шк., 1979. – Ч. 2: Синтаксис. – 256 с.
14. Беларуская граматыка: у 2 ч. Ч. 2: Сінтаксіс / рэд.: М.В. Бірыла, П.П. Шуба; АН БССР, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа. – Мінск: Навука і тэхніка, 1986. – 328 с.
15. Быкова, А.А. Семиотическая структура велеризмов / А.А. Быкова // Паремнологические исследования: сб. ст.; сост. и ред. Г.Л. Пермякова. – М.: Наука, 1984. – С. 274 – 293.

Пасмуніў 22.08.2011

SYNTAX OF COMPOSITE SENTENCE IN BELARUSIAN LITERARY APHORISMS (ASYNDETTIC SENTENCE)

V. SHPAKOVSKAYA

The major patterns of an asyndetic sentence used in the Belarusian literary aphorisms are studied in the article. The author focuses on efficiency of the patterns, types of syntactic connections and semantic relations between predicative parts of an asyndetic sentence, as well as their agreement with aphorisms' categorial characteristics and their stylistic peculiarities in belletristic literature.

УДК 811.161.3

ЛЕКСИКА ЛАЦІНСКАГА ПАХОДЖАННЯ Ў БЕЛАРУСКАЙ І РАМАНСКІХ МОВАХ

канд. філал. навук, дац. С.М. СТРУКАВА
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)

Ва ўступнай частцы артыкула асвятляецца пытанне, звязанае з прычынамі пашырэння сярэдневяковай латыні ў Беларусі: працэс інтэнсіўнай паланізацыі грамадскага і культурнага жыцця беларусаў, выкарыстанне лацінскай мовы ў тагачаснай сістэме адукацыі і інш. Падкрэсліваецца факт шырокага выкарыстання латыні ў Беларусі, якое мела вынікам сваім значную вагу лацінізмаў у слоўніковым складзе старабеларускай мовы, – лацінізмы складалі ў ёй другую групу пасля паланізмаў. У асноўнай частцы артыкула праводзіцца супастаўляльны аналіз асобных традыцыйных лексічных адзінак беларускай мовы, якія ўзыходзяць да лацінскіх этымонаў (бульба, цыбуля, алей і густ), і адпаведных паралеляў раманскіх моў, што дазваляе выявіць пэўнае падабенства і адметнасць у іх лексіка-семантычным развіцці.

Уступная частка. У Беларусі, паводле існуючых меркаванняў, латынь пачала пашырацца амаль адначасова з польскай мовай [5, с. 30], уздзеянне апошняй на беларускую мову прыпадае на XIV стагоддзе і было звязана з узмацненнем ваенна-палітычнага саюза Вялікага княства Літоўскага і Польшчы пасля Крэўскай уніі 1385 года. Спрыяльныя ўмовы для пашырэння латыні ў Беларусі склаліся ў другой палове XVI стагоддзя, у час, калі літоўская шляхта імкнулася замяніць афіцыйную беларускую мову лацінскай, кіруючыся легендай аб сваім рымскім паходжанні і меркаваннем, што латынь з’яўляецца мовай роднаснай літоўскай. Легенда аб рымскім паходжанні літоўскай шляхты алюстравана ў летапісах поўнай рэдакцыі (гэта летапісы Археалагічнага таварыства, Красінскага, Рачынскага, Альшэўскага, Румянцаўскага, Яўрэінаўскага), а таксама ў іншых хроніках таго часу (Хроніка Быхаўца, Хроніка Літоўская і Жамойцкая) [19]. На лацінскай мове ў той час, згодна з заходнееўрапейскай традыцыяй Сярэднявечча, вялася дыпламатычная перапіска з замежнымі краінамі. Вядучую ж ролю ў распаўсюджанні лацінскай мовы ў Беларусі адыграў працэс інтэнсіўнай паланізацыі грамадскага і культурнага жыцця беларусаў. І тлумачыцца гэта тым, што ў палякаў лацінская мова вельмі рана набыла статус афіцыйнай і шырока ўжывалася ў судовых і дзяржаўных установах, у школьным навучанні і ва ўсіх галінах грамадскага жыцця, таму ў час існавання Рэчы Паспалітай многія юрыдычныя дакументы пісаліся на лацінскай мове. Скажам, у некаторых кнігах метрыкі ВКЛ адзначаюцца дакументы з кароткім перакладам на беларускую мову і асноўным тэкстам па-лацінску, а таксама дакументы, поўнасьцю напісаныя на лацінскай мове [5, с. 31]. Пра шырокае распаўсюджанне лацінскай мовы ў Польшчы могуць ускосна сведчыць і вершаваныя радкі з твора Яна Казіміра Пашкевіча, напісаныя ў 1621 годзе: “*Польшка квітнет лаціною, Літва квітнет рускіною, Без той в Польшце не прабудзеши, Без сей в Літве блазном будзеши*” [14, с. 254].

Шырокае выкарыстанне лацінскай мовы знаходзіла ў тагачаснай сістэме адукацыі. Так, яе вывучалі не толькі ў каталіцкіх і ўніяцкіх, але і ў праслаўных брацкіх школах. Паказальна, што ў езуіцкіх школах, якія існавалі ў многіх беларускіх гарадах і мястэчках (Мінску, Бабруйску, Віцебску, Гродна, Магілёве, Нясвіжы, Навагрудку, Оршы, Полацку і інш.), нават навучанне вялося на лацінскай мове, у той час як у школах піяраў, дамініканцаў, бернадзінаў і інш. манашаскіх ордэнаў выкладанне праводзілася на польскай мове, але скрупулёзна вывучалася і латынь. Выкладанне лацінскай мовы ў брацкіх школах было неабходным, таму што яна з’яўлялася афіцыйнай мовай заканадаўства і судаводства ў Рэчы Паспалітай, мовай заходнееўрапейскай навукі. Як міжнародная мова навукі, юрыспрудэнцыі і дыпламатыі лацінская мова функцыянавала да XVIII – XIX стагоддзяў. Заўважым, што к канцу XVII стагоддзя лацінская мова была абавязковай вучэбнай дысцыплінай ва ўсіх вучылішчах і акадэміях Расіі [2, с. 19].

Увогуле навукова-рэлігійная літаратура аказалася асноўнай сферай ужывання латыні ў Беларусі. На гэтай мове выдаваліся навуковыя трактаты і вучэбна-метадычныя дапаможнікі, лацінскай мовай (з разлікам і на замежнага чытача) была напісана “Граматыка славенская” Івана Ужэвіча (1645 г.). Ян Ліцынскі Намыслоўскі (1566 – 1633), паэт і педагог (выкладчык Іўеўскай школы на Гродзеншчыне), на лацінскай, нямецкай, польскай мовах склаў праграмы розных вучэбных дысцыплін, а таксама падручнік па логіцы, вучэбны дапаможнік “Парады для агульнага карыстання ў жыцці”. У 1761 годзе на лацінскай мове былі надрукаваны “Уступныя лекцыі па матэматыцы” выдатным матэматыкам Іванам Макцыяновічам (1725 – 1790), які ўзначальваў кафедру матэматыкі ў Віленскім універсітэце [17, с. 7].

Развіццю ў Беларусі латыні несумненна спрыяла дзейнасць пляяды беларускіх пісьменнікаў-асветнікаў, якія карысталіся некалькімі мовамі. Так, С. Будны пісаў свае літаратурныя і філасофска-публіцыстычныя творы не толькі вытанчанай старабеларускай мовай, але тварыў яшчэ і па-польску і на латыні, ведаў грэчаскую, іўрыт, дзякуючы чаму мог прадставіць свету беларускую мастацкую і інтэлектуальную культуру

[15, с. 73]. Ствараючы панегірыкі на гербы беларускіх магнатаў, С. Будны вытрымліваў усе патрабаванні паэзіі, што існавалі ў заходнееўрапейскіх літаратурах; “эпіграмы” на гербы, якія з цягам часу сталі неад’емнай часткай лацінамоўнай літаратуры Беларусі, пісаліся на лацінскай мове. Моцным асветніцка-манументальным стрыжнем вызначалася творчасць старабеларускіх лацінамоўных паэтаў Яна Вісліцкага, Міколы Гусоўскага, Саламона Рысінскага [23, с. 21]. Гусоўскі на лацінскай мове склаў першую рэнесансавую паэму аб роднай зямлі (“Песня пра зубра”). Палеміст А. Волян стварыў больш за 20 публіцыстычных твораў на лацінскай і польскай мовах. Беларускім паэтам-лаціністам быў Міхаіл Карышкі, аўтар сатырычна-алегарычнай паэмы “Птушыны сейм”, вершаў і од, жыццё і дзейнасць якога прыпадае на больш позні перыяд – XVIII стагоддзе.

Заканамерна, што шырокае выкарыстанне латыні ў Беларусі мела вынікам сваім значную вагу лацінізмаў у слоўнікавым складзе старабеларускай мовы, – лацінізмы складалі ў ёй другую групу пасля паланізмаў [6, с. 104].

Пры ўстанаўленні паходжання лексічных адзінак, іх этымалагічных вытокаў складаным пытаннем з’яўляецца вызначэнне шляхоў запазычання лацінізмаў у беларускую мову. Надзвычай шырокае распаўсюджанне латыні ў еўрапейскіх мовах сярэднявечковай эпохі садзейнічала іх пасрэдніцтву пры пранікненні лацінізмаў у славянскія мовы. Так, старабеларускай мовай лацінізмы найчасцей засвойваліся праз польскую мову, у якую яны, як правіла, траплялі з нямецкай і чэшскай моў. Варта адзначыць, што праз польскую мову лацінскія словы з XV – XVI стагоддзяў пачалі ўваходзіць і ў рускую мову [20, с. 59].

У працэсе пашырэння лацінскай мовы ў галіне справаводства і адукацыі пэўная частка лацінізмаў (пераважна юрыдычная, сацыяльна-эканамічная і канцэлярыяльная лексіка) запазычвалася старабеларускай мовай непасрэдна з сярэднявечковай латыні, гэтаму спрыяла багатая літаратура на лацінскай мове, якая друкавалася і распаўсюджвалася на Беларусі. Абмежаваныя кніжнай сферай ужывання такія лацінізмы мала пашыраліся ў вусным ужытку і рэдка засвойваліся народна-дыялектнай мовай. Гэта не датычала запазычанняў з канкрэтна-прадметным зместам, якія яшчэ ў старажытнасці трывала ўвайшлі ў вусны ўжытак шырокіх колаў насельніцтва, дзе захоўваюцца да нашага часу [16, с. 98].

Асноўная частка. Многія словы канкрэтна-прадметнага зместу, якія займаюць у беларускай мове пазіцыю традыцыйных беларускіх лексічных адзінак, узыходзяць да лацінскіх этымонаў, гэта значыць, што яны павінны мець адпаведныя каранёвыя рэфлексы ў раманскіх мовах, у якіх, як вядома, “пераважная частка каранёвага складу і асноўныя заканамернасці словаўтварэння ... цесна звязаны з латынню” [11, с. 74].

Супастаўленне такіх лексічных адзінак з рэфлексамі, выяўленымі намі ў раманскіх мовах, дазваляе ўстанавіць не толькі фанетычную сугучнасць, але і падобнасць, а ў шэрагу выпадкаў амаль ідэнтычнасць іх семантыкі. Разгледзім гэта на канкрэтных лексічных прыкладах.

Батанічнае найменне *бульба* ў сучаснай беларускай мове абазначае ‘аднагадовую агародную расліну сямейства паслёнавых, а таксама клубні гэтай расліны, якія выкарыстоўваюцца ях харч, корм і сыравіна’ [18, с. 96]. У лексічным значэнні гэтага слова вылучаецца сема ‘клубень’, разгорнутае азначэнне якой – ‘патоўшчаная мясістая частка сцябла або караня расліны’ [18, с. 294]. Семантычную сувязь з семай ‘клубень’ выяўляе сема ‘цыбуліна’ – *патоўшчаная частка* (звычайна падземная) *сцябла* некаторых раслін [18, с. 733], якая ўстанаўліваецца ў структуры лексічнага значэння лацінскага этымона: лац. *bulbus* – ‘цыбуліна, цыбуля’ [9, с. 134]. Гэта ж сема адностравана ў семантыцы супастаўляльных форм раманскіх моў: ісп. *bulbo* (бат.) – ‘цыбуліна’ [7, с. 374]; іт. *bulbo* (бат.) ‘цыбуліна’, параўн. іт. *bulbocastano* (бат.) – ‘земляны арэх, арахіс’, іт. *so* (бат.) – ‘чыбульні’ [7, с. 119]; фр. *bulbe* (бат.) – ‘цыбуліна’, параўн. фр. *bulbiculteur* – ‘кветавод па цыбульных раслінах’ [3, с. 147], параўн. нямецкае *Bolle* (бат.) ‘цыбуліна (кветкавая)’, ‘цыбуліна’ [10, с. 418] і заходнеславянскія формы: польск. *bulwa* (*bulba*) – ‘клубень’, (бат.) ‘земляная груша’ [4, I, с. 38], чэш. *bulva* – ‘караняплод’ [21, с. 56].

Лацінскае слова *bulbus* было шматзначным: яно выкарыстоўвалася не толькі як батанічны, але яшчэ і як анатамічны тэрмін са значэннем ‘цыбуліна’: лац. *bulbus pili*, што значыць ‘цыбуліна воласа’ [9, с. 134]. Аналагічная сітуацыя ў раманскіх мовах, у якіх лацінскае па паходжанні слова рэалізуецца як анатамічнае абазначэнне, а ў французскай і італьянскай мовах яно атрымала далейшае развіццё семантыкі ў выніку метафарычнага пераносу па форме: ісп. *bulbo* (анат.) – ‘цыбуліна’, *bulbo ocular* – ‘вочны яблык’, *bulbo piloso* – ‘валасяная цыбуліна’ [8, с. 374]; фр. *bulbe* – (анат.) ‘цыбуліна’, ‘прадаўгаваты мозг’, (разм.) ‘частка воласа пад скурай’, (тэх.) ‘колба, балон, капсула’, ‘купал у форме цыбуліны’, ‘шарык (тэрмометра)’, (авіяц.) ‘абцякальнік’, (марск.) ‘бульб, кроплепадобнае патаўшчэнне (кіля, фарштэўня)’, фр. *bulbe oculaire* – ‘вочны яблык’, *bulbe pileux* – ‘валасяная цыбуліна’ [3, с. 147]; іт. (анат.) *bulbo* – ‘цыбуліна’, ‘балон, колба’, ‘шарык тэрмометра’, (марск.) ‘бульб’, *bulbo capillare* – ‘цыбуліна воласа’, *bulbo dell’occhio* – ‘вочны яблык’ [7, с. 119].

Супастаўленне лексічнага значэння беларускага слова *бульба* з семантыкай адпаведных раманскіх слоў (ісп. *bulbo*, іт. *bulbo*, фр. *bulbe*) гаворыць аб больш вузкай сферы яго ўжывання, у раманскіх мовах адзначаны лексічны адзінкі захоўваюць двухзначную семантыку лацінскага этымона з пашырэннем сваёй функцыі абазначэння на новыя прадметы, што стала магчымым дзякуючы метафарычнаму пераносу па форме.

пад.' [18, с. 426]. Гэта слова выяўляе семантычную сувязь і са словам *алеі*: натуральны *пакост* (руск. *олифа*) робяць, як вядома, з высушанага алею (напр. льнянога) і яго сумесі з іншымі аляямі, паўнатуральныя – са згушчанага расліннага алею і поліэфіраў. У выніку пераразмеркавання значэнняў паміж словамі *масла – алеі – аліва* ў сучаснай беларускай мове функцыю тэхнічных тэрмінаў у пэўнай лексічнай спалучальнасці выконваюць словы *масла* і *пакост*, *аліва* ж замацавалася толькі з адным значэннем – 'вечна-зьялёнае субтрапічнае дрэва і яго плод'. Тэхнічная сфера ўжывання гэтага слова засталася фактам гісторыі.

Да лацінскай крыніцы ўзыходзіць абстрактна *густ* (польск. *hust* < лац. *gustus*), якая ў беларускай мове рэалізуецца са значэннямі: 'адчуванне, разуменне прыгожага', 'схільнасць да чаго-н.', 'стыль, манера' [18, с. 161]. У лацінскай мове *gusto* мае працэсуальную семантыку: 'каштаваць, прабаваць', 'есці, піць' [9, с. 381]. Адпаведныя значэнні ўласцівы аднакаранёвым лацінскім субстантывам: *gustātus* – 'каштаванне', 'орган смаку, смак' і *gustus* – 'каштаванне', (анат.) 'смак' [9, с. 381]. Семантычнае нападзенне іспанскага слова *gusto* больш шырокае: у гэтым слове сумяшчаюцца некалькі семантычных ліній, па-першае, яно перадае паняцце 'смак, смакавае адчуванне', па-другое – паняцце 'густ, пачуццё вытанчанасці', а таксама – 'задавальненне, асалода', 'ахвота, схільнасць да чаго-н.', 'воля', 'стыль, манера' [8, с. 1021]. Аналагічнае сумяшчэнне значэнняў у італьянскім *gusto* – 1) 'смак, смакавае адчуванне'; 2) 'густ, пачуццё прыгожага'; 3) 'задавальненне', 4) 'схільнасць, ахвота да чаго-н.', 5) 'стыль, манера' [7, с. 416]. Сувязь з лацінскім *gusto* выяўляецца і ў нямецкім слове *Gout* – 'густ' [10, с. 928], і ў чэшскім *chutt* – 'густ' [21, с. 178], і ў французскім *gou*, апошняе таксама характарызуецца спалучэннем паняццяў 'смак' і 'густ': 'смак, смакавае адчуванне'; 'пачуццё вытанчанага, добры густ'; 'стыль, манера', 'ахвота, схільнасць' [3, с. 511].

У раманскіх мовах слова *gusto* звязана словаўтваральнымі адносінамі з такімі вытворнымі намінацыямі, як: ісп. *gustar* – 'каштаваць на смак; адчуваць смак'; 'выпрабоўваць, падвяргаць выпрабаванню'; 'знаходзіць прыемным, атрымліваць асалоду; знаходзіць задавальненне'; 'падабацца, быць прыемным', *gustativo* – 'смакавы', *gustable* – 'смакавы', *n* – 'каштаванне, проба, дэгустацыя' [8, с. 1021]; іт. *gustare* – 'каштаваць', 'знаходзіць прыемным, атрымліваць асалоду', 'падабацца, быць прыемным'; *gustativo* – 'смакавы', *re* – 'дэгустатар', 'знаўца, знаток', *ne* – 'дэгустацыя, проба'; 'смакаванне (ежы, піцця)', – 'прыемны смак; смак; смачнасць (разм.)', *so* – 'смачны (разм.)'; 'прыемны, цікавы' [7, с. 416]; фр. *gustation* – 'смакавыя адчуванні; смакавае ўспрыманне', 'каштаванне, проба'; *gustatif* – 'смакавы', (жартоўнае) 'смачны' [3, с. 526]; параўн. ням. *ren* – 'каштаваць', 'адабраць'; 'знаходзіць на свой густ' [10, с. 947], польск. *gustować* – 'знаходзіць задавальненне' [4, I, с. 254].

Адно словаўтваральнае гняздо са словам *густ* у беларускай мове ўтвараюць іншамоўныя намінацыі *дэгуставаць* і *дэгустацыя*. Варта адзначыць, што ў рускай мове слова *густ* не замацавалася, аднак гэты карань уваходзіць у склад запазычанняў *дэгустіраваць* і *дэгустацыя*.

Заклучэнне. Супастаўляльны аналіз лексічных адзінак беларускай мовы, якія ўзыходзяць да лацінскай мовы-крыніцы, з адпаведнымі намінацыямі раманскіх моў, паказвае, што іх семантычнае развіццё магло ісці як падобнымі (бел. *цыбуля* і ісп. *cebolla*, іт. *lila*, фр. *ciboule*), так і адрознымі шляхамі, у апошнім выпадку выяўляецца больш шырокі змест раманскіх паралеляў (бел. *густ* і ісп. *gusto*, іт. *gusto*). На функцыянаванні асобных слоў у беларускай мове адбіўся працэс семантычнага збліжэння (*алеі – нафта; алеі – масла; масла – аліва*), у далейшым адбылося іх семантычнае размежаванне, што звязана са стабілізацыяй лексічных нормаў беларускай мовы.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская навуковая тэрміналогія: у 4 кн. – Мінск: Arche, 2010. – Т. 4: Тэхнічная тэрміналогія, 1932. – 734 с.
2. Валькастелли, М. Латинский язык в истории формирования русской интеллектуальной лексики с конца XVI по XVIII ст.: автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. Валькастелли. – М., 2010. – 19 с.
3. Гак, В.Г. Новый французско-русский словарь / В.Г. Гак, К.А. Ганшина. – 9-е изд., исп. – М.: Рус. яз. – Медиа, 2004. – 1195 с.
4. Гессен, Д. Польско-русский словарь: в 2 т. / Д. Гессен, Р. Стыпула. – Москва-Варшава: Рус. яз., 1988.
5. Жураўскі, А.І. Двухмоўе і шматмоўе ў гісторыі Беларусі / А.І. Жураўскі // Пытанні білінгвізму і ўзаемадзеяння моў: зб. / Ін-т мовазн. імя Я. Коласа; Беларус. дзярж. ун-т. – Мінск: Навука і тэхніка, 1982. – С. 18 – 50.
6. Жураўскі, А.І. Запозычаная лексіка ў старабеларускай мове / А.І. Жураўскі // Гістарычная лексікалогія беларускай мовы. – Мінск, 1970. – 104 с.
7. Зорько, Г.Ф. Большой итальянско-русский словарь / Г.Ф. Зорько, Б.Н. Майзель, Н.А. Скворцова. – 6-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 2002. – 1018 с.

8. Лаврентий, М. Калво. Испанско-русский словарь / Лаврентий, М. Калво. – Provenza, 95 Barcelona. – 1913 с.
9. Латинско-русский словарь / авт. сост. К.А. Танушко. – Минск: Харвест, 2005. – 1040 с.
10. Павловский, И.Я. Немецко-русский словарь: в 2 т. / И.Я. Павловский. – М.: Астрель: Аст: Хранитель, 2007. – Т: А – М. – 1423 с.
11. Порецкий, Я.И. Элементы латинского словообразования и современные языки / Я.И. Порецкий. – Минск: Выш. шк., 1977. – 124 с.
12. Русско-белорусский словарь: в 3 т. – Минск: Беларуская энцыклапедыя ім. Петруся Бровкі, 1994. – Т. II. – 783 с.
13. Русско-молдавский словарь / сост. М.В. Подико. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – Кишинёв: Глав. ред. Молдавской Сов. Энцикл., 1990. – 1243 с.
14. Саверчанка, І.В. Старажытная паэзія Беларусі XVI – перш. пал. XVII ст. / І.В. Саверчанка. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – 254 с.
15. Саверчанка, І.В. Сымон Будны – выдатны літаратар і асветнік-гуманіст / І.В. Саверчанка // Адукацыя і выхаванне. – 2008. – № 12. – С. 66 – 73.
16. Станкевіч, А.А. Лексіка іншамоўнага паходжання ў беларускіх народных гаворках / А.А. Станкевіч. – Гомель, 1996. – 255 с.
17. Станкевіч, А.А. Латынская мова: вучэб. дапамож. для студ. спец. “Беларуская мова і літаратура” ўсіх форм навучання / А.А. Станкевіч. – Гомель, 1993. – 81 с.
18. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы. – 3-е выд. – Мінск: БелЭН імя П. Броўкі, 2002. – 783 с.
19. Улашук, Н.Н. Введение в изучение белорусско-литовского летописания / Н.Н. Улашук. – М., 1985. – 130 с.
20. Ушаков, М.С. Латинизмы в русском языке / М.С. Ушаков; Уральский гос. ун-т им. А.М. Горького. – Свердловск, 1977. – 59 с.
21. Чешско-русский политехнический словарь. – М.: Сов. Энцикл; Прага: Изд-во техн. лит., 1971. – 862 с.
22. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы / НАН Беларусі; Інт-т мовазнаўства. – Мінск: Навука і тэхніка, 1978. – Т. I. – 440 с.
23. Яскевіч, А. Спадчына Івана Ужэвіча і славянская літаратура / А. Яскевіч. – Мінск, 1998. – 44 с.

Паступіў 01.12.2012

VOCABULARY OF LATIN ORIGIN IN BYELORUSSIAN AND ROMANIC LANGUAGES

S. STRUKAVA

The introductory part of the article deals with reasons for the spread of Latin in Belarus: the process of intensive polonisation of social and cultural life of Byelorussian people, the usage of Latin in education of that time, etc. The fact of wide usage of Latin in Belarus is stressed, that has resulted in considerable percent of Latinisms in the vocabulary of the Old Byelorussian language, – Latinisms were second in it after Polonisms. The main part of the article considers a comparative analysis of separate traditional lexical units of the Byelorussian language, which derive from Latin etymons (бульба, цыбуля, алей, густ) and corresponding parallels of Romanic languages, that shows a certain similarity and peculiarity in their lexico-semantic development.

УДК 81'367.626

**МЕСТОИМЕННИЯ КАК СРЕДСТВО РЕАЛИЗАЦИИ
КОММУНИКАТИВНОЙ СТРАТЕГИИ УБЕЖДЕНИЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОЛИТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА)**

Е.Н. ВАСИЛЕНКО

(Могилевский государственный университет им. А.А. Кулешова)

Рассматривается коммуникативная стратегия убеждения в рамках политического дискурса. Автор исследует роль личных и притяжательных местоимений в реализации рассматриваемой стратегии. Подчеркивается актуальность исследования прагматического потенциала указанных разрядов местоимений, предлагается классификация тактик, выделяемых в рамках коммуникативной стратегии убеждения, описывается роль местоимений в каждой из них. Сделан вывод о прагматической значимости в политической коммуникации личных и притяжательных местоимений, которые в последнее время все чаще рассматриваются исследователями как единицы, обладающие вполне самостоятельным, прагматически обусловленным, значением. Материалом исследования послужили послания президентов США Конгрессу «О положении союза».

Местоимения представляют собой непростой в описании класс слов, семантическое своеобразие которого давно интересует лингвистов. Так, еще Л. Блумфилд указывал на многослойность местоименного значения [1]. В разные периоды местоимения рассматривались как слова-заместители (субституты) (Л. Блумфилд, Е.М. Вольф, Г. Суит), «проформы» (З. Харрис), «репрезентанты» (Ф. Брюно), «пустые» слова (С.Д. Кацнельсон, Л. Теньер), шифтеры (О. Есперсен, Р.О. Якобсон) и пр. Трактовка местоимений как указательных слов получила развитие в работах К. Бругмана, К. Бюлера, У. Вайнрайха, А.А. Потевни и др. и связана с введением термина «дейксис». Дейктические элементы, или индексальные выражения, в терминологии Ч.С. Пирса, стали классическим объектом изучения прагматики с 50-х годов XX века [2, с. 15].

Основными функциями местоимений являются дейктическая, субституционная и анафорическая. При этом нельзя отрицать, что местоимения – это богатый в прагматическом отношении класс слов. Как указывает Дж. Юл, именно простота формы местоимений маскирует сложность их использования [3, с. 10]. Наибольший интерес в этом отношении вызывают разряды личных и притяжательных местоимений. Рассмотрим прагматический аспект их употребления в рамках политического дискурса. Однако сначала необходимо остановиться на вопросе соотносительности данных разрядов местоимений.

Личные местоимения. Персональность с точки зрения функциональной грамматики – это не только семантическая категория, характеризующая участников обозначаемой ситуации по отношению к участникам ситуации речи, прежде всего говорящему, но и вместе с тем функционально-семантическое поле, базирующееся на данной семантической категории, рассматриваемой вместе со средствами ее выражения в том или ином языке [4]. Такое истолкование семантики лица основано на определении категории лица, предложенном Р.О. Якобсоном: «Лицо характеризует участников сообщаемого факта по отношению к участникам факта сообщения. Так, 1-е лицо свидетельствует о тождестве участника сообщаемого факта с активным участником факта сообщения, а 2-е лицо – о его тождестве с реальным или потенциальным пассивным участником факта сообщения, т.е. с адресатом» [5, с. 100]. Как отмечал Э. Бенвенист, каждое *я* «соответствует каждый раз единственному индивиду, взятому именно в его единственности» [6, с. 286]. По его мнению, местоимения *я* и *ты* идентифицируются исключительно посредством речевого акта (существуют «лишь как знаки, актуализируемые в единовременных речевых актах»). Местоимения же 3-го лица «по своей природе и функции совершенно отличны от *я* и *ты*» [6, с. 289 – 290].

Итак, личные местоимения представляют собой ориентиры, необходимые для совершения речевого акта и отображают уникальное деление всех объектов действительности на три категории с точки зрения познающего мир человека: *я – ты – все остальное* [7, с. 43]. Таким образом, личный дейксис функционирует в трехчастной системе.

Притяжательные местоимения. В лингвистике категории посессивности посвящены многочисленные исследования, однако до сих пор объем и содержание категории трактуются неоднозначно. В целом можно выделить узкое ее понимание, когда значение обладания возможно только в ситуации реального владения предметом, и широкое, когда категорию посессивности трактуют как «категорию “отнесенности к лицу”», частным случаем которой является собственно владение» [8, с. 170], т.е., по сути, сводят ее к более общей семантической категории реляционности.

В российской лингвистической традиции наиболее полное описание посессивности представлено в работах А.В. Бондарко и К.Г. Чинчлей, где посессивность характеризуется как функционально-семантическое поле, имеющее биоцентрическую структуру, что обусловлено наличием в языках атрибутивных и предикативных посессивных конструкций [4, с. 99].

К основным средствам выражения посессивного значения относятся притяжательные местоимения, которые до сих пор являются предметом лингвистических дискуссий. В частности, некоторые лингвисты ставят под вопрос само выделение притяжательных местоимений (посессивов) в отдельный лексико-грамматический класс. Например, А.А. Шахматов выделял местоимения субстантивные и адъективные [9, с. 495], а А.В. Исаченко считал посессивы подклассом личных местоимений [10, с. 180]. Мы же, вслед за Б.Ю. Норманом, исследовавшим притяжательные местоимения в славянских языках, будем придерживаться той точки зрения, что посессивы – «это отдельный разряд местоимений, семантически соотносящийся с разрядом личных местоимений, но обладающий совокупностью специфических признаков, в том числе прагматических» [11, с. 616]. Именно эта соотнесенность притяжательных местоимений с местоимениями личными и позволила нам рассматривать два данных разряда местоимений в исследовании вместе.

Материалом исследования послужили послания двух последних президентов США (Дж. Буш, 2001 – 2009; Б. Обама, с 2009 по настоящее время) Конгрессу «О положении союза» (англ. State of the Union Address), представленные на сайте проекта «The American Presidency Project» [12]. Данный жанр политического дискурса был выбран нами неслучайно. Послание справедливо считается одной из главных официальных публичных речей, произносимых в США. Это не только отчет о проделанной президентом работе и обозначение основных задач на предстоящий год, но и символический акт. Главной функцией ежегодного выступления президента с посланием парламенту является функция поддержания и укрепления статуса института президентства, а потому не вызывает сомнений тот факт, что в данном жанре политического дискурса одной из основных коммуникативных стратегий является стратегия убеждения. Успех ее реализации в значительной степени обусловлен выбором языковых средств. Рассмотрим, каким образом личные и притяжательные местоимения участвуют в реализации следующих тактик, выделяемых нами в рамках коммуникативной стратегии убеждения:

- 1) тактика самопрезентации;
- 2) тактика указания на перспективу;
- 3) тактика обещания;
- 4) тактика призыва;
- 5) тактика акцентирования;
- 6) тактика иллюстрирования;
- 7) тактика сопоставительного анализа;
- 8) тактика дистанцирования;
- 9) тактика кооперации.

Тактика самопрезентации выражает желание говорящего представить себя в выгодном свете, заставить адресата уважать адресанта, склонить его к признанию авторитетности мнения, слов говорящего. Одним из основных средств реализации данной функции выступает использование местоимения 1-го лица единственного числа в роли подлежащего. Позиция подлежащего сигнализирует о том, что адресант играет в ситуации активную роль. «Сама позиция подлежащего может приписывать субъекту элемент агентивного значения», – отмечает О.Л. Михалева, – при этом агентивность представляет собой «контроль ситуации со стороны агенса, [...] решающий вклад в действие» [13, с. 99].

Таким образом, использование местоимения 1-го лица единственного числа в роли подлежащего может говорить о позиционировании говорящим себя над аудиторией, демонстрации более высокого социального статуса или присвоении себе права отдавать приказы и навязывать свои оценки: [...] *tonight I propose two new initiatives to help more Americans afford their own insurance* / «[...] сегодня я предлагаю две новые инициативы, чтобы помочь американцам позволить себе собственный страховой полис» (G. Bush, 2007); *Some might call this a good record. I call it a good start* / «Кто-то назовет это хорошим рекордом. Я называю это хорошим стартом» (G. Bush, 2003).

Описанные выше прагматические оттенки при употреблении местоимения 1-го лица единственного числа наблюдаются также при реализации таких связанных с тактикой самопрезентации тактик, как тактика указания на перспективу, тактика обещания и тактика призыва.

Тактика указания на перспективу направлена на выражение стратегических целей, позиций и намерений говорящего. Политики, оценивая ситуацию в стране, часто пытаются дать прогноз развития событий в будущем. Использование в таком контексте местоимения *я* призвано подчеркнуть личный вклад или инициативу говорящего: *And under my plan, as soon as I've signed the bill, this extra money will start*

showing up in workers' paychecks / «И в соответствии с моим планом, как только я подпишу законопроект, эти дополнительные деньги начнут начисляться на зарплатные счета работников» (G. Bush, 2003).

При реализации **тактики обещания** говорящий использует местоимение 1-го лица единственного числа для того, чтобы акцентировать (и, возможно, повысить) свой социальный статус: *I am confident in our plan for victory; I am confident in the will of the Iraqi people; I am confident in the skill and spirit of our military* / «Я уверен в нашем победном плане; я уверен в воле жителей Ирака; я уверен в мастерстве и стойкости духа наших военных» (G. Bush, 2006); *Whatever action is required, whenever action is necessary, I will defend the freedom and security of the American people* / «Как бы ни потребовалось действовать, когда бы ни потребовалось действовать, я защищу свободу и безопасность американского народа» (G. Bush, 2003).

С тактикой обещания связана **тактика призыва**, которая на речевом уровне представлена в основном глаголами в форме повелительного или сослагательного наклонения. Использование местоимения *я* в таком контексте демонстрирует, как было указано выше, право говорящего отдавать приказы или же стремление приобщиться к аудитории, особенно, если рядом находится местоимение *мы*, которое является одним из основных средств актуализации данной тактики (см. более подробно тактику кооперации): *I urge Members of Congress to serve the interests of America by showing the compassion of America* / «Я призываю членов Конгресса служить интересам Америки, показывая сострадание Америке» (G. Bush, 2006); *Join me in this important innovation to make our air significantly cleaner and our country much less dependent on foreign sources of energy* / «Присоединяйтесь ко мне в этой важной инновации, чтобы сделать наш воздух значительно чище, а нашу страну намного менее зависимой от иностранных источников энергии» (G. Bush, 2003).

Тактика акцентирования выражает намерение говорящего подчеркнуть, выделить определенный момент своей речи. По замечанию О.Н. Паршиной, характерными маркерами тактики акцентирования являются такие «модели», как *хотел бы подчеркнуть; хочу обратить внимание; особо отмечу; надо признать; надо сказать; убежден, что...* и т.п. [14, с. 121]. Использование местоимения *я* в таких случаях призвано еще раз подчеркнуть социальную позицию говорящего: *I know that debate will be difficult. I know it will take time* / «Я знаю, что дебаты будут сложными. Я знаю, это потребует времени» (B. Obama, 2011).

Цели привлечения внимания служит и употребление местоимения 2-го лица, посредством которого говорящий вовлекает адресата в свое сообщение: *You know what else they share?* / «Вы знаете, еще они разделяют?» (B. Obama, 2010); *You can see the results of last year's investments in clean energy [...]* / «Вы можете видеть результаты прошлогодних инвестиций в чистую энергию» (B. Obama, 2010).

Тактика иллюстрирования проявляется в использовании фактов и примеров. В ее реализации участвуют местоимения 1-го лица как единственного (по указанным выше причинам), так и множественного числа, что говорит о желании говорящего подчеркнуть общность собственного опыта с опытом аудитории, а также акцентировать важность сообщаемого для слушателей.

Then there's my favorite example [...] / «Вот мой любимый пример [...]» (B. Obama, 2011); *That advance has great momentum in our time, shown by women voting in Afghanistan and Palestinians choosing a new direction and the people of Ukraine asserting their democratic rights and electing a President. We are witnessing landmark events in the history of liberty [...]* / «Этот шаг вперед является в наше время великим импульсом, который демонстрируют женщины, голосующие в Афганистане, и палестинцы, выбирающие новое направление, и народ Украины, заявляющий о своих демократических правах и выбирающий президента. Мы являемся свидетелями поворотных событий в истории свободы [...]» (G. Bush, 2005).

Тактика сопоставительного анализа связана с тактикой иллюстрирования и заключается в сопоставлении фактов, событий и пр. Для реализации данной тактики используется противопоставление местоимений 1-го и 3-го лица множественного числа:

You see, Washington has been telling us to wait for decades [...]. Meanwhile, China is not waiting to revamp its economy. Germany is not waiting. India is not waiting. These nations – they're not standing still. These nations aren't playing for second place. They're putting more emphasis on math and science. They're rebuilding their infrastructure / «Понимаете, Вашингтон десятилетиями говорил нам ждать [...]. Между тем, Китай не ждет, чтобы восстановить свою экономику. Германия не ждет. Индия не ждет. Эти нации – они не стоят на месте. Эти нации не борются за второе место. Они уделяют больше внимания математике и науке. Они перестраивают свою инфраструктуру» (B. Obama, 2010).

Не стоит относить данное противопоставление к реализации **тактики дистанцирования**, основанной на базовой семиотической оппозиции политического дискурса *свои – чужие*. Дистанцирование выражается через противопоставление, в частности, семантика дистанцирования может быть представлена оппозицией *мы – они*: *Terrorists like bin Laden are serious about mass murder, and all of us must take their declared intentions seriously. They seek to impose a heartless system of totalitarian control throughout the Middle East and arm themselves with weapons of mass murder. Their aim is to seize power in Iraq [...]. But*

they have miscalculated: We love our freedom, and we will fight to keep it / «Террористы вроде бин Ладена серьезно настроены в отношении массовых убийств, и мы все должны воспринимать их намерения всерьез. Они стремятся навязать безжалостную систему тоталитарного контроля на всей территории Среднего Востока и запасаются оружием массового уничтожения. Их цель – захватить власть в Ираке [...]. Но они просчитались: мы любим нашу свободу, и мы будем бороться, чтобы ее сохранить» (G. Bush, 2006).

Задачей **тактики кооперации** является создание в сознании адресата ощущения единения, общности с адресантом. Эта тактика регулярно реализуется посредством частотного употребления местоимения 1-го лица множественного числа.

Как подчеркивает Б.Ю. Норман, «собственная семантика *мы* неотделима от прагматических аспектов его употребления»: «изначальная, заложенная в самом языке семантическая размытость *мы* – в отсутствие его конкретизаторов, – создает базу для определенных психоречевых манипуляций, когда слушающему (или читателю), привыкшему к одному пониманию *мы* или просто предполагающему одно его “наполнение”, подсовывается другое его содержание» [15, с. 219]. В английском языке, как и в русском, семантическое различие между *мы* инклюзивным и *мы* эксклюзивным скрыто, а потому неопределенность второй составляющей *мы* («я» + «кто-то другой») в речи часто является причиной манипуляций. В рамках политического дискурса использование *мы* часто несет в себе «презумпцию включенности в коллектив», благодаря чему человек ощущает себя частицей некоего изначального социума [7, с. 60].

Так, например, в выступлении Б. Обамы в 2010 году можно выделить по меньшей мере три разновидности *мы*:

1) *Мы* = я (президент) и администрация: *So I supported the last administration's efforts to create the financial rescue program. And when we took that program over, we made it more transparent and more accountable. And as a result, the markets are now stabilized, and we've recovered most of the money we spent on the banks* / «Поэтому я поддержал усилия прошлого правительства по созданию программы финансовой помощи. И когда мы приняли эту программу, мы сделали ее более прозрачной и понятной. В результате рынки сейчас стабилизированы, а мы вернули деньги, которые мы потратили на банки»;

2) *Мы* = все присутствующие: *That's why, as we meet here tonight, over 10,000 Americans are working with many nations to help the people of Haiti recover and rebuild* / «Вот почему, в то время как мы здесь собрались, более 10 000 американцев сотрудничают с многими нациями, чтобы помочь народу Гаити восстановиться и прийти в себя»;

3) *Мы* = все американцы: *Despite our hardships, our union is strong. We do not give up. We do not quit. We do not allow fear or division to break our spirit* / «Несмотря на наши трудности, наш союз крепок. Мы не уступаем. Мы не сдаемся. Мы не позволяем страху или разногласиям сломить наш дух».

Переход между этими разновидностями *мы* маркирован лишь в незначительном количестве случаев, а потому задача определения того, кого подразумевает местоимение, ложится на плечи самого адресата.

Заключение. Проведенный анализ позволяет сделать вывод о прагматической значимости в политической коммуникации личных и притяжательных местоимений, которые в последнее время все чаще рассматриваются исследователями как единицы, обладающие вполне самостоятельным, прагматически обусловленным, значением. Анализ ежегодных посланий президентов США Конгрессу выявил, что, ввиду специфики данного жанра политического дискурса, наибольшим прагматическим потенциалом обладают местоимения 1-го лица единственного и множественного числа, так как они участвуют в реализации всех тактик, выделяемых в рамках коммуникативной стратегии убеждения. В целом можно утверждать, что использование местоимения *я* демонстрирует то, как адресант позиционирует себя по отношению к аудитории, а местоимение *мы* служит целям психологического сближения говорящего со слушающим, созданию атмосферы сотрудничества и доверия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bloomfield, L. *Language* / L. Bloomfield. – Delhi: Motilal Banarsidass Publ., 1995. – 566 p.
2. Арутюнова, Н.Д. Истоки, проблемы и категории прагматики / Н.Д. Арутюнова, Е.В. Падучева // Новое в зарубежной лингвистике / общ. ред. Е.В. Падучевой. – М.: Прогресс, 1985. – Вып. 16: Лингвистическая прагматика. – С. 3 – 42.
3. Yule, G. *Pragmatics* / G. Yule. – London: Oxford University Press, 1996. – 138 p.
4. Бондарко, А.В. Посессивность. Вступительные замечания / А.В. Бондарко // Теория функциональной грамматики. Локативность. Бытийность. Посессивность. Обусловленность / А.В. Бондарко [и др.]. – СПб.: Наука, 1996. – С. 99 – 103.
5. Якобсон, Р.О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол / Р.О. Якобсон // Принципы типологического анализа языков различного строя. – М.: Наука, 1972. – С. 95 – 113.

6. Бенвенист, Э. Природа местоимений / Э. Бенвенист // Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: Эдиториал УРСС, 2002. – С. 285 – 291.
7. Норман, Б.Ю. Лингвистическая прагматика (на материале русского и других славянских языков): курс лекций / Б.Ю. Норман. – Минск: БГУ, 2009. – 183 с.
8. Вольф, Е.М. Грамматика и семантика местоимений / Е.М. Вольф. – М.: Наука, 1974. – 224 с.
9. Шахматов, А.А. Синтаксис русского языка / А.А. Шахматов. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 620 с.
10. Isačenko, A.V. Die Russische Sprache der Gegenwart / A.V. Isačenko. – Halle: Max Niemeyer Verlag, 1968. – Teil I. Formenlehre. – 706 s.
11. Норман, Б.Ю. О притяжательных местоимениях в славянских языках / Б.Ю. Норман // Slavia Orientalis / Б.Ю. Норман; Polska Akademia Nauk, Wydział Nauk Społecznych, Komitet Słowianoznawstwa. – Kraków: Bohdan Grell i córka, 1999. – Т. XLVIII, Nr. 4. – С. 599 – 616.
12. Peters, G. State of the Union Messages: research notes [Electronic resource] / G. Peters. – Santa Barbara, 1999. – Mode of access: <http://www.presidency.ucsb.edu/sou.php>. – Date of access: 17.11.2011.
13. Михалева, О.Л. Способы представленности субъекта действия в политическом дискурсе / О.Л. Михалева // Словарь, грамматика, текст в свете антропоцентрической лингвистики: сб. ст. / Иркут. гос. ун-т; отв. ред. Л.И. Горбунова [и др.]. – Иркутск, 2003. – Вып. 2. – С. 93 – 115.
14. Паршина, О.Н. Российская политическая речь / О.Н. Паршина. – 2-е изд. – М.: URSS: ЛКИ, 2007. – 227 с.
15. Норман, Б.Ю. Русское местоимение мы: внутренняя драматургия / Б.Ю. Норман // Russian linguistics. – 2002. – Vol. 26, № 2. – С. 217 – 234.

Поступила 07.12.2011

PRONOUNS AS A MEANS OF REALIZATION OF THE COMMUNICATIVE STRATEGY OF PERSUASION

E. VASILENKO

The article is devoted to the study of the communicative strategy of persuasion in political discourse. The author focuses on the role of personal and possessive pronouns in the realization of the strategy studied. The actuality of research of the pragmatic potential of the mentioned types of pronouns is underlined, the classification of the tactics of the communicative strategy of persuasion is suggested and the role of the pronouns in each of them is described. The article deals with the material of the State of the Union Addresses of the USA presidents to the Congress.

УДК 811.161.1'373.23

УЗЛОВЫЕ МОМЕНТЫ В ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ МОТИВОВ
НОМИНАТИВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Ю.М. ГАЛКОВСКАЯ

(Витебский государственный университет им. П.М. Машерова)

Исследованы узловые моменты в истории изучения мотивов номинативной деятельности. Рассмотрены фундаментальные труды писателей (С.Р. Минцлов) и философов начала XX века (С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский), посвященные вопросам имянаречения. Дан дескриптивный анализ состояния проблемы во второй половине XX – начале XXI века. Систематизирован научно-исследовательский материал, посвященный изучению мотивов выбора имени новорожденному, позволивший выявить состояние проблемы на современном этапе развития антропонимической науки, осветить ее малоизученные и остро дискуссионные вопросы. Обзор существующей литературы позволил заключить, что в современной лингвистической науке отсутствует четкая дефиниция понятия «мотив выбора имени», исследования мотивов номинативной деятельности представлены единично, что не дает возможности оценить состояние проблемы в регионе и стране в целом.

Введение. На протяжении нескольких десятилетий исследования в области ономастики ведутся в русле разных направлений: *общих проблем ономастики* (Л.И. Баранникова, З.А. Данилова, В.А. Москович, А.В. Суперанская, И.В. Бестужев-Лада); *литературной ономастики* (М.В. Карпенко, Э.Б. Магазаник, В.Н. Михайлов, Л.И. Ройзензон, О.И. Фоянкова); *историческом* (Н.В. Бирилло, С.И. Зинин, А.Н. Мирславская, Е.Н. Полякова, С. Роспонд, А.М. Селищев, С.Н. Смольников, А.Н. Соловьев, А.В. Суперанская, О.Н. Трубочев, Б.А. Успенский, Л.М. Щетинин); *региональном* (М.В. Голомидова, Р.М. Козлова, И.А. Королева, И.Л. Копылов, В.П. Лемтюгова, Н.В. Медведева, А.М. Мезенко, В.А. Никонов, А.А. Угрюмов, А.К. Устинович, В.В. Шур); *этническом* (Г.Р. Галиуллина, А. Гафуров, З.Р. Жаненова, М.В. Крюков, В.А. Никонов, В.Э. Сталтмане, Г.С. Хазиева). Актуализация социолингвистического аспекта региональных ономастических исследований связана с именами таких ученых, как В.Д. Бондалетов, Т.П. Егорова, В.А. Никонов, В.А. Ивашко и др., научные изыскания которых были направлены на изучение факторов выбора и смены личных имен и фамилий, особенностей бытования именных в различных языковых ситуациях, а также реакций антропонимии на разнообразные общественно-исторические процессы и явления. Несмотря на то, что в последние годы зафиксирован возросший интерес субъектов-номинаторов к вопросам номинативной деятельности, современные материалы по имянаречению исследованы слабо [1, с. 45].

Анализ научно-исследовательского материала, посвященного проблеме мотивации выбора личного имени новорожденному, позволяет сделать вывод о фракционной освещенности данного вопроса в ономастической литературе. Возросшее число компиляций на тему влияния имени на судьбу с элементами авторского исследования и мимикрией под современную научную парадигму способствует появлению квинтэссенциальной конфузии понятий *мотив*, *критерий* и *фактор* выбора личного имени. Предпринятое нами диахронно-стадиальное рассмотрение проблемы позволит выявить узловые моменты в истории изучения мотивов номинативной деятельности, а также даст возможность определить новые перспективные направления антропонимической науки в сфере номинативной практики.

Основная часть. Особый интерес к мотивации имянаречения зафиксирован в начале XX века, когда исследователи разных областей знаний пытались найти и охарактеризовать связь имени и его носителя. Так, в 1914 году в Петербурге тиражом 100 экземпляров вышла небольшая брошюра «*Власть имен (Странное...). О влиянии имени на судьбу человека*». Ее автор, российский писатель, библиограф и участник нескольких археологических экспедиций С.Р. Минцлов, писал: «К числу туманных загадок, на которые натывается человеческий разум, относится влияние на нравственный облик и судьбу человека его имени» [2]. Не предпринимая попытки разгадать тайну воздействия имени на судьбу человека, автор указывает на ряд фактов, подтверждающих, по его мнению, то обстоятельство, что каждое имя пробуждает в человеке определенные черты. Говоря исключительно о России, С.Р. Минцлов берет за основу изучения круг личных имен известных писателей, композиторов, актеров, военных. Из выкладок исследователя получилось, что известные люди чаще всего носят имена *Николай, Александр, Иван, Михаил, Федор, Лев*. В то же время целый ряд мужских имен, весьма часто встречающихся в жизни: *Андрей, Борис, Яков, Степан, Инполит, Кузьма, Никита, Леонид, Максим, Марк, Роман, Матвей* и некоторые другие – «упорно стоят в тени у судьбы, и редкие из которых дают обществу сколько-нибудь примечательное лицо» [2]. Анализируя и сопоставляя статистические данные с биотическими и психоэмотивными характеристиками имяносителей, С.Р. Минцлов делает вывод о поражающей однородности характеров и свойств носителей одного и того же имени, которое не только словно предрекает человеку выдающееся или теневое положение в жизни, но заранее до некоторой степени очерчивает и его характер.

В двадцатые годы XX века появилась необходимость решения вопросов об онтологической природе слова и имени, возникших в рамках теологического спора о сущности Имени Божия. Крупнейшими русскими философами А.Ф. Лосевым, С.Н. Булгаковым и П.А. Флоренским была разработана философия языка, получившая название «философии имени», постулирующая «магичность» [3, с. 38] как Имени Божия, так и человеческих имен. В 1920 году С.Н. Булгаков закончил труд «Философия имени» (издан только в 1953 г.). В основе философско-мировоззренческой концепции автора лежал восходящий к доктрине имяславия тезис о тождественности идеи и слова, а процесс именования понимался как соединение идеи с конкретным объектом реального мира и «выявление потенциального содержания данного субъекта, его космической характеристики» [4]. Рассматривая интенции родителей, которые избирают имена своим детям, руководствуясь лишь фонетической благозвучностью, С. Булгаков приходит к выводу, что в дальнейшем неосторожное отношение и рационалистическое нечувствие к слову, бедность воображения номинаторов и бессилие изобретательности приведут к обесмысливанию имени и потере им «лучей Божественного Логоса» [4].

В 1922 году философом и священником П. Флоренским составлен проспект цикла «У водоразделов мысли», частью которого стала работа «Имена»¹ (1923 – 1926), состоящая из 2-х разделов: теоретического («Ономатология») и эмпирического («Словарь имен»). Изучение имен в качестве объектов человеческого познания приводит П.А. Флоренского к мысли о конгруэнтности имени и именуемого. В своем труде автор приводит также некоторые подсознательные дефиниенсы – механизмы выбора имени: «Как всякая весьма цельная, но чувствительно неуловимая, умная форма, имя дается либо бесхитростной интуицией простого сердца, либо по сознательному ведению большой опытности в обращении с неуловимым перечнем отдельных признаков...» [5, с. 99]. Рассматривая имена как «фокусы социальных энергий», П. Флоренский затрагивает философско-психологические основы самого процесса имянаречения. Делая намек на интуитивный выбор имени, автор указывает и на ряд других мотивов, которые носят интегрирующий характер: «... имя никогда не бывает дано в чистом виде. Раса, народность, родовая наследственность, воспитание, общественное положение, характер занятий, влияние окружающих, географические условия, состояние здоровья, жизненный режим и т.д., и т.д. – все это участвует в имянаречении» [5, с. 100]. Так, опровергая теории сторонников асемантического взгляда на имена, П. Флоренский делает попытку раскрыть онтологическую и социологическую значимость номинативного процесса.

В период процветания социалистического строя вопрос о мотивах выбора имени выпал из поля зрения ученых ввиду перемен в общественно-политической жизни, которые коснулись и сферы имянаречения. После опубликования декрета Совета народных комиссаров от 20 января (2 февраля) 1918 года, согласно которому вводился свободный выбор имени и объявлялась законной гражданская регистрация вместо церковного крещения, родителям была предоставлена полная свобода номинативной деятельности, которая впоследствии привела к «ономастическому буму».

Не абсолютизируя прямые причинно-следственные связи между общественной обстановкой и смелой антропонимной парадигмы, тем не менее отметим, что социальные метаморфозы конца 60-х – начала 70-х годов XX века способствовали возрождению интереса представителей лингвистической науки к проблеме связи имени и общества. Так, в обозначенный период, когда перед специалистами в области антропонимики встал вопрос о перспективах развития современной системы личных имен и поиске путей стабилизации эффективности выполнения именами различительной функции, активизировалось изучение мотивов имянаречения (работы З.А. Данилиной, Т.П. Егоровой, Г.И. Кондратенко). В связи с этим заведующим отделом ЗАГСа Юридической комиссии при Совете Министров РСФСР Н.А. Бельком был сформулирован ряд задач рекомендательного характера, которые требовали незамедлительного решения и среди которых был поставлен вопрос о «расширении раздела предисловия [справочника], посвященного выбору имен» [6, с. 11]. Этот вопрос рассмотрен также и в статье Н.А. Белька «Некоторые правовые и социологические вопросы антропонимики» [7]. Резолюция первой конференции «Ономастика Поволжья» (Ульяновск, 1967) предписывала «выяснить мотивы выбора личного имени... Вести разъяснительную работу среди населения по привитию обдуманного отношения к выбору имени ребенка, используя для этого газеты, радио, журналы, телевидение. Поставить перед руководящими органами ЗАГСа вопрос об организации обязательной антропонимической подготовки работников ЗАГСа (семинары, встречи с лингвистами, лекции и т.д.)» [8]. Однако после первых трех международных конференций «Ономастика Поволжья» (г. Ульяновск, 1967; г. Горький, 1969; Уфа, 1971) и выпуска книги «Личные имена в прошлом, настоящем, будущем»² вопросы мотивации имянаречения не получили дальнейшего освещения в научных трудах ученых-ономатологов, на что неоднократно указывал В.А. Никонов: «Полностью вне внимания науки остаются мотивы выбора имен сотнями миллионов людей» [9, с. 253].

¹ В некоторых современных переизданиях приводится иное заглавие – «Тайна имени» (см. Флоренский, П. Тайна имени / П. Флоренский. – М.: Мартин, 2007. – 384 с.).

² В данном издании были частично освещены мотивы выбора имен у некоторых неславянских народов (казахов, туркмен и др.).

На современном этапе развития антропонимической науки изучение мотивации имянаречения носит отрывочный характер. Анализу подвергаются мотивы выбора имени жителями лишь отдельных населенных пунктов (Российская Федерация: г. Архангельск (Т.В. Винниченко), г. Екатеринбург (М.В. Голомидова), село Бемыж Кизнерского района Республики Удмуртия (О.В. Чучкова), г. Прокопьевск Кемеровской области (Л.Н. Подвигина); Республика Беларусь: г. Витебск и некоторые приграничные населенные пункты Витебской области: Лиозно, Езерище, Сураж, Россоны, Браслав, Лынтупы, Видзы (А.М. Мезенко, Ю.М. Галковская). Работы, затрагивающие данный вопрос, носят аккумулятивно-дескриптивный характер. Так, белорусский ономастолог В.А. Ивашко, изучив общепсихологические концепции мотивации, выдвинутые А.Н. Леонтьевым, П.К. Анохиным, Н.А. Бернштейном, Д.Н. Узнадзе, предложил социолингвистический и психолингвистический анализ ситуации выбора личного имени, результатом которого стало выделение двух рядов основных факторов (внешних и внутренних), детерминирующих номинативные интенции имядателей [10, с. 6].

Отметим, что круг мотивов, используемых в номинативной практике, не может быть рассмотрен как константный перечень, так как в каждом конкретном регионе существует свой собственный набор.

Исследователи, исходя из антропонимного материала различных регионов, называют разное количество мотивов. Так, по данным М.В. Голомидовой, информанты из Екатеринбурга подтвердили актуальность устойчивых стереотипов и привели 5 основных мотивов:

- 1) в честь старших родственников по отцовской или материнской линии;
- 2) в честь человека, сыгравшего значимую роль в судьбе кого-либо из членов семьи;
- 3) в честь известного или популярного человека;
- 4) в силу личного вкусового предпочтения или личной положительной оценки звуковой оболочки имени;
- 5) в силу оригинальности имени – в сопоставлении с именами, популярными в недавнем прошлом или с обычными для русского именика [10, с. 13 – 14].

Подвигина Л.В., изучавшая мотивы выбора имени жителями г. Прокопьевска Кемеровской области, выделила 9 мотивов:

- 1) по сочетанию с компонентами именования;
- 2) в честь того или иного родственника или по его желанию;
- 3) в соответствии с поведением ребенка;
- 4) по ситуации, связанной с рождением ребенка;
- 5) в результате следования той или иной семейной традиции;
- 6) в соответствии с модой;
- 7) прецедентное имя (топоним, литературный антропоним и др.);
- 8) по фонетико-психологическому мотиву;
- 9) по формальному признаку [12, с. 320 – 321].

В исследовании О.В. Чучковой по селу Бемыж Кизнерского района (Республика Удмуртия) приведено более 20-ти мотивов, среди которых:

- именование в честь другого человека;
- мотив семейной принадлежности (именование в честь родственников);
- именование в честь друга / подруги;
- знаменитого человека, героя литературного произведения или кино;
- в честь акушерки, «соседской» девочки, бывшей жены или возлюбленной;
- мотив христианской традиции;
- отсутствие имени в семейной родословной;
- сочетаемость с отчеством;
- семантика имени;
- случайное наречение (по принципу «нравится» – «не нравится») и др. [13, с. 62 – 64].

Белорусский ономастолог А.М. Мезенко, анализируя анкетный материал референтов г. Витебска приблизительно 1957 – 1967 годов рождения, выявила 16 мотивов выбора имени:

- 1) по личной оценке звуковой оболочки имени или личным вкусовым предпочтениям;
- 2) в честь родственника или знакомого;
- 3) в честь известного/популярного человека или по внешнему сходству с человеком, который носит прецедентное имя;
- 4) с учетом значения мотивационного апеллятива имени;
- 5) по совету родственников или знакомых;
- 6) стремление к редкому или малораспространенному имени среди родственников;
- 7) созвучие с отчеством или фамилией;
- 8) в соответствии с церковным календарем;
- 9) в соответствии с модой;
- 10) по названию месяца рождения ребенка;

- 11) следование семейной традиции;
- 12) созвучие с именем другого ребенка или одного из родителей;
- 13) по ситуации, связанной с рождением ребенка;
- 14) по внешним приметам новорожденного;
- 15) по внутренним качествам знакомых, которые носят это имя;
- 16) по формальному признаку [1, с. 47 – 49].

Закключение. В целом изучение мотивов выбора имени носит фракционный характер: объектом исследования выступают номинативные приоритеты жителей отдельных населенных пунктов. Дисперсность научных изысканий локального плана в области номинативной практики препятствует составлению объективной эмпирической базы и не дает возможности оценить состояние проблемы в регионе и стране в целом. Кроме того, вне научного освещения остаются вопросы мотивов выбора имени большинства славянских этнических групп. Отметим, что в ономастической науке широко представлены исследования мотивов выбора имени у тюркоязычных народов (работы А.А. Дарбеевой, Н. Жамбалсурэн, Н.Л. Жуковской, Г.Ф. Саттарова, Г.С. Хазиевой).

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларуская антрапанімія: вучэб. дапамож. / Г.М. Мезенка (наук. рэд.) [і інш.]. – Віцебск: УА “ВДУ імя П.М. Машэрава”, 2009. – 254 с.
2. Минцлов, С.Р. Власть имен. Странное... [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://skola.ogre-land.lv/literatura/mnc/mnc011.htm>. – Дата доступа: 07.07.2011.
3. Комков, О.А. Из истории русской философии имени: раннее творчество А.Ф. Лосева / О.А. Комков // Вестн. МГУ. Сер. 19, Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2007. – № 1. – С. 37 – 50.
4. Булгаков, С. Философия имени [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://krotov.info/library/02_b/ul/gakov_001.htm. – Дата доступа: 06.08.2011.
5. Флоренский, П.А. Тайна имени / П.А. Флоренский. – М.: Мартин, 2007. – 384 с.
6. Бельк, Н.А. Практические вопросы антропонимии / Н.А. Бельк // Ономастика Поволжья: материалы I Поволж. конф. по ономастике. – Ульяновск, 1969. – С. 64 – 65.
7. Бельк, Н.А. Некоторые правовые и социологические вопросы антропонимики / Н.А. Бельк // Личные имена в прошлом, настоящем, будущем. – М.: Наука, 1970. – С. 9 – 23.
8. Рекомендации первой Поволжской конференции по ономастике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://planeta-imen.narod.ru/onomastikavolga/1967-2.html>. – Дата доступа: 08.07.2011.
9. Никонов, В.А. Имя и общество / В.А. Никонов. – М.: Наука, 1988. – 189 с.
10. Ивашко, В.А. Социолингвистический и психолингвистический анализ ситуации выбора имени при наречении: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / В.А. Ивашко; Белорус. ордена Трудового Красного Знамени гос. ун-т им. В.И. Ленина. – Минск, 1978. – 20 с.
11. Голомидова, М.В. Русская антропонимическая система на рубеже веков / М.В. Голомидова // Вопросы ономастики. – 2003. – № 2. – С. 11 – 22.
12. Подвигина, Л.Н. Некоторые наблюдения над мотивами выбора имени жителями г. Прокопьевска Кемеровской области / Л.Н. Подвигина // Ономастика в кругу гуманитарных наук: материалы междунар. науч. конф., Екатеринбург, 2005. – С. 319 – 321.
13. Чучкова, О.В. Состав и мотивированность личных имен жителей села Бемыж Кизнерского района / О.В. Чучкова // Русская речь в Удмуртии. – Ижевск, 2008. – Вып. 2. – С. 58 – 65.

Поступила 16.11.2011

FOCAL POINTS IN THE HISTORY OF THE NOMINATIVE ACTIVITY STUDIES

Yu. GALKOVSKAYA

In the given article the focal points in the history of the nominative activity studies are investigated. The fundamental works of Russian writers (S.R. Mintslov) and philosophers (S.N. Bulgakov, P.A. Florensky) devoted to the name giving are studied. Descriptive analysis of the problem in the second part of the XXth – at the beginning of the XXIth centuries is given. Scientific material concerning the problem is systematized. It revealed the weak points and outfields of the current situation in the name giving practice. The review of the scientific literature helped to conclude that there is no well-defined conception of the term «name choosing motive» and the studies of the name choosing motives are fragmentary. These aspects impede further investigations of the situation in a region or in the whole country.

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

МАСТАЦКІ СВЕТА МАКСІМА БАГДАНОВІЧА: АДМЕТНАСЦЬ, ШМАТГРАННАСЦЬ, УНІВЕРСАЛЬНАСЦЬ

МІЖНАРОДНАЯ НАВУКОВАЯ КАНФЕРЭНЦЫЯ

(Мінск, 15 – 16 снежня 2011 года)

9 снежня 2011 года споўнілася 120 год з дня нараджэння Максіма Багдановіча – выдатнага беларускага паэта. І адным са шматлікіх мерапрыемстваў, якія праводзіліся па ўсёй рэспубліцы і за яе межамі стала канферэнцыя «Мастацкі свет Максіма Багдановіча: адметнасць, шматграннасць, універсальнасць». Геаграфічна кола заяўленых удзельнікаў было прадстаўлена навукоўцамі беларускіх універсітэтаў, Украіны, Польшчы, Расіі, Літвы, Азербайджана і Швецыі.

Адкрыў канферэнцыю прывітальным словам рэктар Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя Максіма Танка **П.Д. Кухарчык**. За ім выступіў арганізатар навуковага свята і дэкан факультэта беларускай і рускай філалогіі **В.Д. Старычонок**. Дырэктар літаратурнага музея Максіма Багдановіча **Т.Э. Шаляговіч** распавяла пра супрацоўніцтва з універсітэтам у Ялце. На адкрыцці канферэнцыі адбыліся дзве *прэзентацыі*: выдавецтва «Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі» прадставіла энцыклапедыю «Максім Багдановіч», а Нацыянальная бібліятэка Беларусі – мультымедыйнае выданне «Паэт красы і гармоніі»: да 120-годдзя з дня нараджэння Максіма Багдановіча». Як падкрэсліла вядучы навуковы рэдактар выдавецтва **А.С. Люкевіч**, энцыклапедыя вызначаецца не толькі зборам пад адной вокладкай вядомых даследаванняў спадчыны М. Багдановіча, але і наяўнасцю абсалютна новых матэрыялаў, якія былі напісаны спецыяльна для выдання. Мультымедыйнае выданне ўключае біяграфічны нарыс, бібліяграфію твораў і публікацый пра жыццё і творчую дзейнасць паэта, выяўленчы і фактаграфічны матэрыял, звязаны з імем М. Багдановіча, значную колькасць электронных копій дакументаў з фондаў Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі і Літаратурнага музея Максіма Багдановіча, зборнік вершаў «Вянок» і алічбаваны рукапісны зборнік «Зеленя».

Пленарнае пасяджэнне пачалося дакладам **М.П. Жыгалавай (Брэст)** «*Этновітальнасць і мультикультурнасць у судыбе і творчасце паэта-інтэлектуала Максіма Багдановіча*». У выступе «*Лермантаў – Багдановіч – Танк: формула падабенства*» **М.І. Мішчанчук (Брэст)** падкрэсліў сугучнасць матываў адзіноты ў М. Лермантава і М. Багдановіча, падобныя абставіны жыцця паэтаў, адрозненне тэматыкі творчасці абодвух паэтаў ад М. Танка. Паэзія класіка як складнік літаратурнай адукацыі была прадстаўлена **А.М. Макарэвічам (Магілёў)**. У дакладзе «*Асаблівасці характарыстыкі мастацкіх вобразаў лірычнага твора ў 5 класе (на прыкладзе Максіма Багдановіча і Анатоля Грачанікава)*» прафесар акрэсліў падставы аб'яднання двух аўтараў пры іх вывучэнні, а таксама прадставіў магчымы паэтапны аналіз твораў.

Прыемна адзначыць зацікаўленасць беларускай культурай і літаратурай навукоўцаў з сонечных рэспублік бліжняга замежжа. Гасцямі канферэнцыі былі пасол Азербайджана ў Рэспубліцы Беларусь **І.Б. аглы Вагабзадэ** і прэзідэнт армянскай дабрачыннай кампаніі «Uniesofog LLC» і навуковец **Саак Антанесян**, які распавёў пра планы па арганізацыі ў Арменіі вясной 2012 года канферэнцыі, прысвечанай класікам беларускай літаратуры – Якубу Коласу, Янку Купалу, Максіму Багдановічу. З дакладам «*Об интенциях “Персидских” песен Максіма Багдановіча*» выступіў **Р. Наўрузаў (Баку, Азербайджан)**, адзначыўшы гений паэта, які здолеў спасцігнуць і адностраваць філасофію суфізма.

Завяршыў пленарнае пасяджэнне **В. Старычонок (Мінск)** выступам «*“Паэт нараджаецца не аднойчы”: вобразна выяўленчыя сродкі ў паэзіі Максіма Багдановіча*», прадставіўшы лінгвістычны аналіз тэкстаў мастака слова.

Далейшая праца канферэнцыі прайшла ў межах **сямі секцый**:

- *Творчасць Максіма Багдановіча: нацыянальны, еўрапейскі, сусветны кантэкст;*
- *Паэтыка твораў Максіма Багдановіча: класічная і нацыянальная традыцыі;*
- *Максім Багдановіч у кантэксце свайго часу;*
- *Творчасць Максіма Багдановіча: у кантэксце сусветнай і нацыянальнай традыцыі;*
- *Лінгвістычныя аспекты асэнсавання мастацкага вопыту Максіма Багдановіча;*
- *Творчасць Максіма Багдановіча і праблемы літаратурнай адукацыі;*
- *Мастацкая спадчына Максіма Багдановіча ў рэцэпцыі маладых даследчыкаў.*

У разнастайнай тэматыцы канферэнцыі былі закрануты найбольш важныя пытанні вывучэння спадчыны Максіма Багдановіча, што не магло не выклікаць цікавасць шырокага кола навукоўцаў. Але назапашанае геніяльным паэтам яшчэ чакае новых даследаванняў.

**С.М. Лясковіч, кандыдат філалагічных навук, дацэнт
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)**

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<i>Кондаков Д.А.</i> На присутствие Ея Величества в Белоруссии: оды 1780 года и культурная политика Екатерины II	2
<i>Лушневская Е.В.</i> Христианские и языческие мотивы в средневековом эпосе	9
<i>Курилов Ю.Г.</i> Особенности создания и функционирования символа «Незнакомка» в поэтическом сборнике Стефана Георге «Год души»	13
<i>Полукошко А.И.</i> Рецепция творчества Ф. Кафки в ранней прозе П. Хандке	18
<i>Гордейнок Т.М.</i> Осмысление проблемы исторической правды в романе Кристофа Хайна «Смерть Хорна»	23
<i>Клос О.Ю.</i> Вашингтон Ирвинг и Вальтер Скотт: к проблеме взаимосвязи	28
<i>Забогонская И.Л.</i> Жанровая дифференциация медитативного странствия в английской романтической поэзии	34
<i>Кононова А.С.</i> Литературная аллюзия как форма присутствия личности автора в произведении (на примере романов Джейн Остен)	39
<i>Трацяк З.І.</i> «Страчанае пакаленне» як літаратурны феномен (на прыкладзе рамана «І ўзыходзіць сонца» Э. Хемінгуэя)	43
<i>Антипова И.А.</i> Проблема назначения искусства в творчестве Ричарда Олдингтона	49
<i>Кучеровская-Марцевая В.И.</i> Пространственно-временная организация романа Антонио Табуки «Тристан умирает»	54
<i>Жлобо Н.Э.</i> Инверсия шекспировского мироздания в романе Глории Нейлор «Мама Дэй»	60

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

<i>Путрова М.Д.</i> Субморфные унификации с именем собственным как маркеры пространственного видения мира	66
<i>Белютин Р.В.</i> Семантические принципы организации спортивного дискурса (на материале немецкого языка)	74
<i>Троцинская-Степушина Т.Е.</i> Коммуникативные особенности речевого поведения персонажа в прозе Елены Поповой	81
<i>Шпакоўская В.А.</i> Сінтаксіс складанага сказа ў беларускіх літаратурных афарызмах (бяззлучнікавы сказ)	87
<i>Струкава С.М.</i> Лексіка лацінскага паходжання ў беларускай і раманскіх мовах	93
<i>Василенко Е.Н.</i> Местоимения как средство реализации коммуникативной стратегии убеждения (на материале политического дискурса)	98
<i>Галковская Ю.М.</i> Узловые моменты в истории изучения мотивов номинативной деятельности	103

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

Мастацкі свет Максіма Багдановіча: адметнасць, шматграннасць, універсальнасць: Міжнародная навуковая канферэнцыя, Мінск, 15 – 16 снежня 2011 года (С.М. Лясковіч)	107
---	-----