

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 рэцэнзаваанне 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, Ю.А. Овсейчик. Техн. редактор Р.Н. Авласенок.

Подписано к печати 30.07.2012. Бумага офсетная 70 г/м<sup>2</sup>. Формат 60 × 84 1/8. Ризография.

Усл. печ. л. 15,81. Уч.-изд. л. 19,05. Тираж 100 экз. Заказ 1188.

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.133.1+821.161.1

### СОБЫТИЯ 1812 – 1814 ГОДОВ В СТИХОТВОРЕНИЯХ ПОЛОЦКИХ ИЕЗУИТОВ: ПОЭТИКА И ПОЛИТИКА<sup>1</sup>

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

*На материале панегирических стихотворений на русском и французском языках в честь императора Александра I по случаю преобразования Полоцкого иезуитского коллегиума в Академию (1812) и победы русской армии в антинаполеоновской кампании (1814) рассматривается вклад анонимных поэтов Общества Иисуса в завершение «греческого проекта» российской монархии и оформление нового христианского мифа о России. В качестве источников символической образности выявляются традиционные сюжеты и имена античной мифологии и пророческих книг Ветхого Завета, воспринятые в контексте культуры конца XVIII – начала XIX века. Проводятся параллели с творчеством 1810-х годов российских авторов, графа Д.И. Хвостова, баронессы В.-Ю. Крюденер. Делается вывод о принадлежности произведений полоцких иезуитов одновременно к сфере политической и культурной идеологии и к сфере классической риторики.*

**Введение.** Царствование Александра I было для Общества Иисуса неоднозначным периодом. Это и время наивысших милостей и триумфов – от восстановления ордена на территории Российской империи в 1801 году (хотя папское послание было подписано незадолго до убийства Павла I, разрешение на его публикацию было получено уже от нового монарха в сентябре 1802 года) [см. 1, р. 97 – 102, 110 – 111] до его повсеместного восстановления в 1814 году; и период постоянной борьбы не только за влияние в высших кругах, но еще и за собственное сохранение. Отношение государя к иезуитам также было противоречивым, но вполне соответствующим его непредсказуемому поведению. Подобно своим предшественникам на троне, Александр I со благоволяет посетить Полоцкий иезуитский коллегиум и лично приветствовать генерала ордена о. Франциска Кареу в июне 1802 года<sup>2</sup>, в соответствии с высочайшим указом 1812 года создается Полоцкая академия. Но и по его же воле иезуиты в конце декабря 1815 года изгоняются из Санкт-Петербурга, а весной 1820 – и из пределов Российской империи.

В наши задачи не входит постижение мотивов решений и действий Александра I, мы сосредоточимся на отношении самих иезуитов к императору, выраженному в стихотворениях в его честь, и ограничимся периодом 1812 – 1814 годов. Он оказался чрезвычайно насыщенным событиями, отдельные из которых наложились друг на друга. Преобразование Полоцкого иезуитского коллегиума в Академию с дарованием прав университета было торжественно отпраздновано 10(22) июня 1812 года, а вечером следующего дня войска Наполеона форсировали Неман. Случайно совпавшие во времени, эти события оказались парадоксальным образом связаны в культурном и политическом плане: к обучению и воспитанию полоцких «академиков» было привлечено много священников-иностранцев, в особенности французов<sup>3</sup>, оказавшихся с началом войны в двусмысленном положении. Вчера они были лояльными «своими», сегодня стали подозрительными «чужими». Не желанием ли оправдаться, утвердиться в роли надежных и верных подданных Российской империи, помимо прочих причин, объясняется более активное обращение иезуитов к французскому и русскому языкам в подносных стихотворениях в честь побед Александра I в 1814 году по сравнению с хвалебными сочинениями в адрес императора по поводу открытия Академии? Так или иначе, оба стихотворных сборника представляются интересными для анализа с точки зрения символической образности и отраженных в них представлений и предвосхищений путей развития политики и идеологии российского императора, от чьей благосклонности зависело слишком многое.

**Полоцк – новый Геликон.** В одах 1812 года авторы-иезуиты воспроизводят по преимуществу те эпитеты и поэтические клише, которые разные поэты, от Вольтера до их собратьев-предшественников и других местных католических и униатских священнослужителей, использовали еще в панегириках в

<sup>1</sup> Данная статья продолжает серию публикаций автора о литературной деятельности Общества Иисуса на белорусских землях в 1772 – 1820 годах.

<sup>2</sup> С. Заленский называет в качестве даты визита 11 июня [1, р. 109], П. Пирлинг со ссылкой на рукопись о. Розавена указывает на другой день – 17 июня [2, р. 341].

<sup>3</sup> См. список всех членов Общества Иисуса, пребывавших в Белоруссии между 1772 и 1820 гг. [1, р. 450 – 476]; о положении французских священников во время и сразу после войны 1812 г. [1, р. 148, 153 – 155].

честь Екатерины II [3; 4]. В русскоязычном стихотворении «Муза» Александр I представлен как преемник славы своих предков, получающий от них и по факту родства, и по плодам похожих цивилизаторских усилий статус покровителя наук и искусств и, следовательно, имя Аполлона. Муза так обращается к российскому императору:

Обижена судьбой, гонима лютым роком,  
В отчаяньи моем, в мучении жестоком,  
Я обрела в ТВОЕЙ убежище стране.  
Явила свой покров ЕКАТЕРИНА мне;  
Преемник СЫН ЕЯ хранил меня у трона,  
Во ВНУКЕ же ЕЯ нашла я Аполлона [5, с. 21]<sup>1</sup>.

В приведенных строках и в следующем за ними пространным славословии «новому Фебу» помимо достаточно очевидного символического смысла содержится также политический подтекст. Александр I предстает как завершитель великого «греческого проекта» своей прославленной бабушки. Вольтер, когда эта идея еще только приобретала смутные очертания, в письме российской императрице от 14 сентября 1770 года выражал осторожную надежду: «...Если бы Вы были владычицей Константинополя, Ваше Величество, очень скоро основали бы прекрасную греческую академию» («... si vous étiez souveraine de Constantinople, Votre Majesté établirait bien vite une belle académie grecque») [6, p. 143]<sup>2</sup>. Александр I, отказавшись от экспансионистской составляющей проекта, чрезвычайно важной для фернейского патриарха, доводит до логического конца его культурную и, главное, национально-идеологическую часть. В избрании иезуитов он собирает под своей эгидой муз и граций, открывает Академию не в Константинополе, а в Полоцке, превращает запустелую и нецивилизованную провинцию империи в новый Геликон:

Коликих, ГОСУДАРЬ, мне стоило трудов,  
Собрать разсеянных грозой, моих богов!  
Не зрела в рощах Нимф, ни чудных я Сатиров,  
Ни Евров в воздухе, ни в кудрях рощ Зефиров.  
Древа росли в густых дубравах без Дрияд,  
И в сей Двине струи лилися без Наяд.  
Теперь здесь чудные явились перемены;  
Явились на горе Парнасской все Камены;  
Толпами легких Нимф наполнились леса;  
Везде волшебныя явились чудеса... [5, с. 22].

Обратим внимание на соединение мифологических образов и реальных географических координат. Сам по себе прием не нов, но нужно знать, что в стихотворениях иезуитов белорусские топонимы доселе никогда не встречались. Поэтому вдвойне удивительно перемещение Парнаса в Полоцк и превращение Кастальского ключа в Двину. Название реки настойчиво и разнообразно, почти во всех падежах, упоминается на протяжении всей оды, обыгрывается в разных отношениях: «В спокойной тишине пою песнь над Двиною»; «И злато по Двине Наук ТВОЕ плывет»; «Скорее, ГОСУДАРЬ, Двина свой путь забудет, / Но из доброт ТВОИХ ни шаг забвен не будет»; «Изобразите мне и вашу здесь страну, / И радостны струи лиющую Двину». Автор стихотворения внушает слушателю и читателю мысль, что Двина – не только реальное, но и символическое имя, впервые как литературный образ возникающее благодаря просветительским делам императора.

Новизна, едва ли не первозданность этого имени обеспечивается также тем, что «Муза» – первое известное нам в настоящий момент стихотворение иезуитов на русском языке. Хотя еще в октябре 1802 года министр внутренних дел граф В.П. Кочубей от имени императора приказал ввести изучение русского языка в учебный курс иезуитских коллегиумов и школ [1, p. 111], сами члены ордена долго сохраняли в своем стихотворчестве приверженность тем языкам, на которых они привыкли писать, – латинскому среди древних и французскому среди новых. Например, в 1811 году по случаю посещения Полоцка великой княгиней Екатериной Павловной они по традиции создают сборник подносных стихотворений, куда входят тексты только на латыни, немецком, итальянском и на французском языках [7]<sup>3</sup>.

На французском языке также написана одна из од по случаю открытия Академии в Полоцке, произведение вторичное по отношению к русскоязычной «Музе». Оно гораздо меньше размером – всего четы-

<sup>1</sup> Здесь и далее в поэтических цитатах сохранены правописание, синтаксис и пунктуация оригинала.

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод с французского наш – Д. К.

<sup>3</sup> Возможно, что отказ от русского языка в поэтическом обращении к великой княгине обусловлен также трудностями, которые испытывала Екатерина Павловна при письме на родном языке. На это обстоятельство указывает в связи с историко-культурным и литературным контекстом 1800 – 1810-х годов А.Л. Зорин [8, с. 225].

ре строфы; в нем нет того же богатства античной символики, а присутствуют лишь аллегорические намеки на священное служение Минерве и Марсу и восхищение мудростью и всемогуществом самодержца:

Et qui, lors même qu'Il s'applique  
Aux veilles de la Politique,  
Aux travaux belliqueux de Mars,  
Trouve encor du tems en réserve,  
Pour encourager de Minerve  
Les sciences et les beaux-arts [5, p. 31].

Тому, который в одночасье может  
Дела политики с трудами сочетать  
И подвигами в прославление Марса,  
Отводит времени себе еще в запас,  
Дабы от имени Минервы развивать  
Науки и изящные искусства.

В заключительной строфе, обращенной к белорусскому генерал-губернатору герцогу Вюртембергскому (иезуиты предпочитают обращаться к нему «grand prince» – «великий принц», имея в виду его кровное братское родство с королем Вюртембергским Фридрихом I), встречается и центральный образ «Музы» – берега Двины, ему отводится особое, привлекающее внимание место в последней строке стихотворения:

Dis-Lui que nous prenons exemple  
Sur le dévouement le plus ample  
Qu'un cœur jamais Lui témoigna;  
Et que cet illustre modèle  
De reconnoissance et de zèle,  
Gouverne aux bords de la Dwina [5, p. 32].

Скажи Ему, что мы берем пример  
У преданности самой необъятной,  
Какую никогда до этих пор  
Не изъясняло никакое сердце;  
Что сей великолепный образец  
Признательности и усердия ныне  
Царит на берегах Двины.

Но поэтическое оформление образа оставляет желать лучшего: слово «la Dwina» неудачно рифмуется с глаголом «témoigna». Вообще же подобрать к этому славянскому топониму во французском языке точную рифму, которой в соответствии с канонами должна быть написана вся ода, учитывая также обязательную возвышенность ее слога, чрезвычайно затруднительно. Видимо сообразуясь со сложностями подобного свойства, иезуиты ранее избегали наименований белорусских реалий в своих франкоязычных панегириках, теперь же они вынуждены следовать образности политического мифа. Однако его изложение требует не иностранного наречия, а русского, или, выражаясь в современной терминологии, для оформления национального проекта нужен национальный язык.

Показательно также, что по сравнению с «Музой» во франкоязычной оде появляется новый субъект речи. На смену древнегреческому божеству приходит анонимный поэт, который обращается не только к самому императору, но и к герцогу Вюртембергскому. Для подобного хода имеется как минимум три взаимосвязанные очевидные причины: во-первых, белорусский генерал-губернатор присутствовал на церемонии открытия Академии и упоминание его, высшего представителя светской власти и в то же время особы королевской крови, в панегирике выглядело вполне логичным и даже необходимым; во-вторых, герцог Вюртембергский – тоже иностранец в России (при этом родившийся в Момпельгарде, нынешнем Монбельяре), поэтому поэтическая речь обращена именно к нему и именно на *lingua franca* всей Европы начала XIX века; в-третьих, здесь можно усмотреть тонкий политический расчет. Если принять на веру, вполне возможно, известное и иезуитам свидетельство Жозефа де Местра о невнимательном или даже пренебрежительном отношении Александра I к подносным стихам [9, p. 53 – 54; 10, с. 75 – 76], то можно предположить, что преподобные отцы просят белорусского генерал-губернатора стать надежным покровителем ордена и обеспечить контакт с императором. Однако за достаточно ясными причинами похвалы кроется привычная для иезуитов двусмысленность. Как известно, герцог Вюртембергский был активным членом нескольких масонских лож как в Санкт-Петербурге, так и за границей [11, с. 207 – 208], а Общество Иисуса в начале XIX века видело одну из своих основных задач в борьбе с идеологией масонов. Так в очередной раз иезуиты подтверждают ту нелестную характеристику, что выдала им в свое время Екатерина II, – «мошенники».

**Победы русских войск над Наполеоном – от греческих героев к христианским пророкам.** Стихотворения на русском языке из полоцкого сборника 1814 года в честь победы в войне с Наполеоном, как и в предыдущем издании, занимают центральное место и содержат те же античные символические образы, доводя до логического и эмоционального предела разработку «греческой» тематики. В «Дифирамбе на бессмертные успехи оружия Александра I во Франции» поэт обращается все к тем же Аполлону и каменам, а вместе с ними и ко всем, кто «напоен чистой водой с Иппокрены», с призывом славить царя-победителя. Тот же «сонм приятный, сонм забавный» фавнов и нимф должен

Со лавровых тьмой корон,  
Что рождает Геликон,  
Украшать чела Героев,  
Славных подвигами воев ... [12, p. 34].

Заметим, что в данных строках нет никакой иной, кроме мифологической, топографии, и у читателя, изучающего сборники 1812 и 1814 годов в хронологическом порядке, не может не возникнуть вопрос:

где же расположен Геликон – по-прежнему в Полоцке или все же в Греции? Ответ, конечно, не сводится к выбору: священная гора теперь – вся Россия, в очередной раз отождествившаяся с Грецией. Об этом прямо говорится в стихотворении «Мнение грядущих веков о войне 1812 года», которое ввиду его малого объема и наглядности можно привести целиком:

Когда и Юг, и Запад целый  
 Вооружив Наполеон,  
 Ворвался в Росские пределы,  
 Термопилы и Марафон,<sup>1</sup>  
 Фемистокла и Мелкиада<sup>1</sup>  
 Везде в России встретил он.  
 Беллону превзошла Паллада!

В потомки поздние промчит молву наш век:  
 Что Ксеркс – Наполеон; а Росс – отважный Грек [12, р. 38].

Такое отождествление не было чем-то уникальным не только для панегирической поэзии того времени, но часто встречалось и в путевых заметках (например, в «Записках русского офицера» Ф.Н. Глинки [13, с. 167 – 170, 175 – 177]), мемуарах, прочих документах, описывавших события Отечественной войны. Важнее обнаружить, какое смысловое измерение оно приобретает в произведениях полоцких иезуитов. Для них общая национальная формула «русские есть греки» вписывается в местный контекст. Основание Полоцкой академии, таким образом, оказывается провидческим вкладом императора Александра I в будущее возвышение духа русской культуры и даже укреплением славы русского оружия, в котором преподобные отцы стремятся принять непосредственное участие.

Совершенно логичным и даже предсказуемым в связи с «греческой» темой и образностью выглядит третье русскоязычное стихотворение рассматриваемого сборника – «Сравнение Александра Российского с Македонским» (в рамках того же риторического образца семнадцать лет назад иезуиты сравнивали Павла I с императором Титом; см. франкоязычное стихотворение, озаглавленное «Madrigal», в сборнике 1797 года [14, р. 72]). «Внук Петров» становится вровень с «Филипповым сыном» и даже в некоторых отношениях превосходит его. Вот как это объясняет поэт из Общества Иисуса:

Коль Македонский Царь Дария победил  
 Честь Божеску присвоить он себе возмнил.  
 Российский, победив потрясшего вселенну,  
 И рушив власть его в Европе дерзновенну,  
 Народных даже Он чуждается похвал;  
 Но честь и славу всю Всесильному воздал! [12, р. 37 – 38]

В приведенных строках отметим постепенное смещение акцента с античной символики на христианскую. Преимущество российского императора над македонским царем проявляется в почитании Бога, которые делают из него «любви народов всех предмет» и гарантируют более надежный, чем во времена Александра Македонского, всеобщий мир.

В панегириках Александру I на французском языке библейская тематика и символика обозначается более явственно. «Ода» (*Ode*), следующая сразу за «Мнением грядущих веков о войне 1812 года», открывается такими строками, связывающими ее с русскоязычными стихотворениями:

Il est tombé, réduit en poudre	Упал и обратился в прах
Ce colosse, ce fier géant,	Гордец великий, сей колосс,
La main de l'Eternel, sa foudre,	Се длань Предвечного, перун
L'a fait rentrer dans le néant [12, р. 39].	Повергнул вновь его в ничто.

Как представляется, образ колосса, поверженного Богом, хотя и является общим местом многих христианских видений и размышлений о мимолетности земной славы и преходящем характере власти, восходит к Книге пророка Даниила и его второй главе – сну Навуходоносора и его интерпретации – и определяет смысл всей оды. Традиционная эсхатологическая трактовка этого видения, и как катастрофический исторический перелом представляется в оде антинаполеоновская кампания: «Accourez à la catastrophe, / Monarque, peuple et philosophe» [12, р. 39]. Вспомним также, что именно с Книгой пророка Даниила связаны некоторые события (в данном случае неважно – легендарные или действительные) из жизни Александра Македонского. Иосиф Флавий в «Иудейских древностях» пишет о преклонении царя перед первосвященником, привидевшимся ему во сне и предсказавшим ему победу над Персией, а наяву, при встрече, знакомящим с пророчеством Книги Даниила о греке, который должен сокрушить власть персов [15, с. 501 – 502]. Безусловно, в контексте «Сравнения Александра Российского с Македонским» уподобление Александра I

<sup>1</sup> Имеется в виду Мильтиад – афинский военачальник во время греко-персидской войны конца V в. до н.э., герой битвы при Марафоне.

его историческому предшественнику не может быть целиком лестным. Однако возникающее противоречие снимается не столько фактом (все же не достоверным) почитания Бога иудеев греческим царем, сколько характером его отношений с высшими силами – посредством снов, видений, откровений. В истории, рассказанной Иосифом Флавием, Александр Македонский исполняет роль карающей десницы Всевышнего и орудия избавления богоизбранного народа, и во многом схожее значение франкоязычный поэт Общества Иисуса отводит деяниям Александра I, известного своим мистическим умонастроением, в другом стихотворении – «Европа и религия, освобожденные новым Киром. Дифирамб» (*L'Europe et la Religion mises en liberté par le nouveau Cyrus. Dithyrambe*). Это стихотворение, в отличие от предыдущего, не намекает смутно на традиционные библейские образы, оно парафразирует главы 44 и 45 Книги пророка Исайи, на что указывает сам анонимный поэт в соответствующей сноске. Выбор именно этой пророческой книги в качестве поэтического образца представляется не случайным, поскольку откровения Исайи, как замечает Г.В. Синоло, считаются «одним из самых совершенных поэтических творений на иврите», следовательно и в Ветхом завете, в них «доведен до совершенства жанр поэмы-проповеди, синтетически объединяющий в себе и страстную политическую речь, и лирическую кантату, и философскую медитацию» [16, с. 112]. Все эти жанровые и стилистические черты органично вбирает в себя и дифирамб иезуитов. Стихотворение открывается обращением Бога к новому Киру с призывом перейти от военных подвигов к восстановлению веры и церкви, порушенным «честолюбцем» («un ambitieux») – так иезуиты постоянно именуют во франкоязычных стихах Наполеона):

<p>Naguere il réduisoit ses ennemis en poudre, Il dépose aujourd'hui sa foudre. Dieu lui parle : séchez vos pleurs, triste Sion ! «Mon peuple vers mon trône a fait monter ses plaintes; Cyrus l'exécuteur de mes volontés saintes, Va mettre fin à son affliction ; [...] Dis à Jérusalem : <i>Renais de la poussière !</i> <i>Prends ton sceptre, Judas ! Temple, relève-toi !</i> Tu ceindras la tiare à son pontife-roi : Que par tes mains, il soit remplacé sur sa chaise, Pour enseigner ma loi [12, p. 42 – 43].</p>	<p>Когда-то повергал врагов во прах, Теперь он отложил перун, Бог говорит ему: утри слезу, Сион! «Народ мой к трону моему вознес мольбу; Святой вершитель воли Кир Конец положит униженью твоему; [...] Скажи Иерусалиму: Возродись из пыли! Возьми свой скипетр, Иуда! Храм, восстань! Взложи тиару на понтифика-царя: Рукой твоей посажен вновь на трон, Людей научит он закону моему.</p>
--	--

Как видно из приведенной цитаты, интонации и символика пророческого откровения очень точно воспроизводятся в дифирамбе. Так же и в последующих строфах: Господь обещает своему избраннику, «новому Александру» (эта метафора – связующее звено между двумя франкоязычными стихотворениями сборника и двумя пророческими видениями), уронить горы («Je vais applanir les montagnes») и помочь разбить медные двери («Tu brises les portes d'airain»). Деяния же самого Александра представлены как крестовый поход, освобождение веры от ига «извращенного софизма» («ces sophistes pervers»), который вдохновляет злодеяния Бонапарта. Российский император, с точки зрения анонимного поэта, «возвещает мир, Иисуса Христа и крест» («Il annonce la paix, Jésus-Christ et la croix») [12, p. 45, 46, 47].

Иезуиты не случайно оформляют свой франкоязычный дифирамб 1814 года как «безыскусный» парафраз соответствующих стихов Книги пророка Исайи. Перед нами намеренно подчеркнутое, умышленное «мистическое» слияние Священного писания и свершившегося исторического факта, деяний императора. Провидение руководило Александром – вот что они хотят сказать, полностью сообразуясь с настроениями самого самодержца, для которого, пишет в этом же историческом контексте А.Л. Зорин, как «для настоящего мистика... случайных совпадений не бывает» [8, с. 303]. Гораздо любопытнее другое, историко-литературное, совпадение, которое мы предлагаем рассматривать как таковое, поскольку не имеем никаких сведений о реальных контактах поэтов: в том же 1814 году, между 16 и 30 апреля (последнее число – дата цензурного разрешения) граф Д.И. Хвостов пишет оду «Александр I в Париже апреля 16 дня 1814 года», в которой похожим образом характеризует подвиги российского императора как Христова воина. Однако он пишет по-русски и лишь заказывает переводы своего панегирика на разные европейские языки, в том числе на французский [17]<sup>1</sup>. Иное дело иезуиты: они обращаются к ветхозаветной символической образности изначально только на французском языке. На последней странице полоцкого сборника проставлено цензурное разрешение от 1 июля 1814 года, что позволяет датировать франкоязычные сочинения самое позднее концом июня и связать их создание с появлением новостей о взятии Парижа и, главное, о возвращении папы Пия VII в Рим, состоявшемся 24 мая того же года.

Преподобные отцы предвосхищают не только некоторые вытекающие из политической конъюнктуры события, например восстановление понтифика в правах светского государя, они также предугадывают развитие убеждений российского императора. Обратим внимание, что ода и дифирамб, построенные на символической пророческих книг, написаны почти на год ранее, чем состоялась известная встреча

<sup>1</sup> О восприятии персоны Александра I во Франции в эпоху Реставрации [18].

баронессы В.-Ю. Крюденер с Александром I и началось ее духовное влияние на него. Конечно, «провиденциалистские трактовки происшедших событий были в ту пору общим местом и отражали позицию самого императора» [8, с. 258], но иезуиты первыми осмеливаются обратиться к языку побежденной нации при воспевании подобной темы. В дальнейшем духовное освобождение Россией Европы, дарование западным народам «новой веры» станет центральной темой, а соответствующая христианская символика – ведущим типом образности в произведениях баронессы Крюденер на французском языке. Так характеризует самое раннее из них, «Лагерь при Вертю» (*Le Camp de Vertus*, 1815), Е.П. Гречаная: «Написанное по-французски, это сочинение вносит вклад в создание нового русского мифа, изображая русский народ как обличенный провиденциальной миссией спасителя человечества от бездны неверия. Французский язык помогает представить всей Европе загадочную и могучую русскую духовность, которая становится характерной особенностью далекой и незнакомой страны» [19, с. 296]<sup>1</sup>. Можно с полным правом добавить, что такой же вклад в создание «христианского» мифа о России вносят и сочинения полоцких иезуитов 1814 года, а функция французского языка в них – та же, что в текстах В.-Ю. Крюденер.

**Заключение.** Несмотря на умение поэтов ордена соответствовать культурным и идеологическим веяниям своего времени и даже предугадывать высочайшее мироощущение и мировидение, союз с российской властью, как мы помним, у них не сложился. Более того, сами иезуиты впоследствии стали субъектами нового политического мифа, сложившегося во Франции в литературных сочинениях и исторических трудах [22; 23]. Однако причина их фиаско в России находится за пределами литературного поприща. Рассмотренные стихотворения иезуитов представляют собой умелые образцы не чистой, а утилитарной поэзии (как более изысканно и остроумно определил эти типы словесности французский философ О. Ребуль, «*poésie pure*» – чистая поэзия – и «*poésie roug*» – поэзия для какой-то цели) [24, р. 119]. В них античная и библейская символика, помогающая либо окончательно утвердить жизнеспособность «греческого проекта», либо придать форму новому «христианскому» мифу России, направлена в первую очередь на политические цели. Но есть у них и иное измерение: «утилитарная» поэзия как идеологическое высказывание по строгим правилам поэтики и в соответствии с традиционными ценностными установками становится также риторическим образцом, средством убеждения, воспитания и обучения. В таком статусе оды и дифирамбы полоцких иезуитов 1812 и 1814 годов и становятся достоянием истории литературы и культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Le P. Stanislas Zalenski de la Compagnie de Jésus. Les Jésuites de la Russie Blanche. T. 2 / le P. S. Zalenski; traduit du polonais par le P. Alexandre Vivier de la même Compagnie. – Paris: Letouzey et Ané, [1886]. – 492 p.
2. 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. – 480 p.
3. 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.
4. Кондаков, Д.А. На присутствие Ея Величества в Белоруссии: оды 1780 года и культурная политика Екатерины II / Д.А. Кондаков // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Сер. А. Гуманит. науки. – 2012. – № 2. – С. 2 – 8.
5. Augustissimo ac Potentissimo Alexandro I. Imperatori et Autocratori Totius Rossiae instituta benevolentissime a Sua Imperatoria Majestate edito calendis martii diplomate et quarto Idus Junii solemnii ritu initiata Academia Polocensis Societatis Jesu d.d.d. – Polociae: In Typographia Academica, 1812. – 48 p.
6. Voltaire Catherine II. Correspondance 1763 – 1778 / texte présenté et annoté par A. Stroev. – Paris: Non Lieu, 2006. – 372 p.
7. Serenissimae Imperatoriae Principi Magnae Duci Catharinae Pawlownae in Auspicatissimo, cum Serenissimo Coniuge Imperatorio Principe Georgio Holstein-Oldenburgensi Novgorodensi, Tverensi, ac Jaroslavensi Gubernatore Generali Polociam Adventu Diventissima Societas Jesu in Alba Rossia d.d.d. – Polociae: Typis Coll. Soc. Jesu, 1811. – 10 p.
8. 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.
9. Religion et mœurs des Russes. Anecdotes recueillies par le compte Joseph de Maistre et le P. Grivel, S.J., mises en ordre et annotées par le P. Gagarin, S.J. – Paris: Ernest Leroux, 1879. – 140 с.
10. Де Местр, Ж. Религия и нравы русских. Анекдоты, собранные графом Жозефом де Местром и о. Гривелем / Ж. де Местр; пер. с франц. А.П. Шурбелёва. – СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2010. – 186 с.
11. Серков, А.И. Русское масонство, 1731 – 2000: Энцикл. слов. / А.И. Серков. – М.: Росспэн, 2001. – 1222 с.

<sup>1</sup> О баронессе Крюденер и ее роли в создании этого мифа см. также [8, с. 300 – 333; 20; 21].

12. Augustissimo ac potentissimo Alexandro I. Imperatori et autocratori totius Rossiae De innumeris hostium Copiis Triumphatori Magno Regnum Regnorumque Pacificatori Magnanimo, fundatori suo clementissimo Academia Polocensis Societatis Jesu. D.D.D. – [Polociae, 1814]. – 74 p.
13. Пономарев, Е. «Письма русского офицера» Федора Глинки как «Путешествие на Запад» / Е. Пономарев // Вопросы литературы. – 2011. – № 6. – С. 160 – 190.
14. Augustissimo ac potentissimo Paulo I. Imperatori totius Rossiae adnexorumque regnorum, principatum supremo principi ac autocratori haereditarii imperii fasces felicissimis auspiciis capessenti, in ipsoque dominatus limine auos subditos fortunatos reddenti superstes in Alba Russia Soceitas Jesu suo clementissimo conservatori hoc carmen gratissimi animi indicium D.D.D. – [Polociae]: In privilegiata a Sua Imperatoria Maiestate Typographia Polocensi Collegii S. J., 1797. – 105 p.
15. Иосиф Флавий. Иудейские древности: в 2 т. / Иосиф Флавий; пер. с греч. Г.Г. Генкеля. – Минск: Беларусь, 1994. – Т. 2. – 606 с.
16. Синило, Г.В. Танах и мировая поэзия / Г.В. Синило. – Минск: Экономпресс, 2009. – 880 с.
17. Khvostoff, D. Alexandre I<sup>er</sup> à Paris: Pièce de vers / D. Khvostoff; traduit par G.J. Deslondes. – Saint-Pétersbourg, 1814.
18. Jourdan, E. L'image d'Alexandre I<sup>er</sup> sous la Restauration: du culte à l'oubli (1814-1830) / E. Jourdan [Electronic resource] // La Russie d'Alexandre I<sup>er</sup>: réalités, perceptions, mythes; Institut Européen Est-Ouest. – Lyon, Ecole Normale Supérieure LSH, 2005. – Mode of access: [http://russie-europe.ens-lyon.fr/article.php?id\\_article=60](http://russie-europe.ens-lyon.fr/article.php?id_article=60). – Date of access: 19.03.2012.
19. Гречаная, Е.П. Когда Россия говорила по-французски: русская литература на французском языке (XVIII – первая половина XIX века) / Е.П. Гречаная. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 383 с.
20. Гречаная, Е.П. Литературное взаимовосприятие России и Франции в религиозном контексте эпохи (1797 – 1825) / Е.П. Гречаная. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 320 с.
21. Gretchanaïa, E. Mémoires et journaux intimes féminins rédigés en français dans le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle: aspects religieux et linguistiques / E. Gretchanaïa [Electronic resource] // La Russie d'Alexandre I<sup>er</sup>: réalités, perceptions, mythes; Institut Européen Est-Ouest. – Lyon, Ecole Normale Supérieure LSH, 2005. – Mode of access: [http://russie-europe.ens-lyon.fr/article.php?id\\_article=56](http://russie-europe.ens-lyon.fr/article.php?id_article=56). – Date of access: 19.03.2012.
22. Leroy, M. Le Mythe jésuite. De Béranger à Michelet / M. Leroy. – Paris: Presses Universitaires de France, 1992. – 468 p.
23. Леруа, М. Миф о иезуитах: от Беранже до Мишле / М. Леруа; пер. с франц. В. Мильчиной. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 464 с.
24. Reboul, O. Langage et idéologie / O. Reboul. – Paris: Presses Universitaires de France, 1980. – 228 p.

Поступила 02.04.2012

#### 1812 – 1814 EVENTS IN POLOTSK JESUITES' POEMS: POETICS AND POLITICS

*D. KONDAKOV*

*The material for the analysis is provided from panegyrics to Alexander I in Russian and French on two occasions: transformation of Polotsk Jesuite College in Academy (1812) and victory of Russian army in anti-Napoleonic campaign (1814). These writings by anonymous Jesuite poets contribute the achievement of Russian monarchy's "Greek project" and the mounting of new Christian myth about Russia. Their sources of symbolic imagery are traditional topics and names borrowed from ancient mythology and prophetic books of the Old Testament and revised in the cultural context of late XVIII<sup>th</sup> and early XIX<sup>th</sup> centuries. Parallels are drawn between Jesuite poems and works dated 1810-s by Russian authors, count D.I. Khvostov and baroness V.-J. Krüdener. The following conclusion is made: writings of Polotsk Jesuites belong to political and cultural ideology and to classical rhetoric's models.*

УДК 821.111(73).09

## ИСТОРИЯ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: УРОКИ ИЗДАНИЙ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

канд. филол. наук, доц. Ю.В. СТУЛОВ  
(Минский государственный лингвистический университет)

*Рассматриваются различные издания, посвященные истории американской литературы, которые вышли в последние годы в Великобритании, Польше, России, США, Украине. При несомненной схожести в отборе ключевых фигур литературного процесса, знаковых произведений, отражающих ведущие тенденции в литературе США, анализируемые книги демонстрируют множественность подходов к самому принципу создания литературной истории и невозможность написания единственной, «правильной» истории.*

**Введение.** Более четырех десятилетий основным учебником при изучении литературы США в Советском Союзе была двухтомная «История американской литературы» под редакцией профессора Н.И. Самохвалова. К концу XX века стало ясно, что она уже морально устарела и требуется новая книга, которая учитывала бы опыт, накопленный за последние десятилетия в литературоведении, и отражала тенденции качественно иного этапа развития общества и гуманитарных наук в частности. Конец XX – начало XXI века ознаменовались появлением в разных странах целого ряда изданий, которые дают представление о сложности и нелинейности литературного процесса в США и избегают однозначных оценок. Этим изданиям и посвящена настоящая статья.

**Основная часть.** В создании ставшей уже библиографической редкостью «Истории американской литературы» под ред. проф. Н.И. Самохвалова приняли участие ведущие на тот момент советские специалисты в области американской литературы (Я.Н. Засурский, А.Ф. Головенченко, Б.А. Гиленсон, М.Н. Боброва, Г.П. Злобин, И.В. Киреева, Р.Д. Орлова, Р.М. Самарин, Б.И. Колесников). Это был первый по-настоящему вузовский учебник, который давал системное знание о ходе литературного процесса в США, начиная с раннего колониального периода до 1960-х годов. (Справедливости ради следует упомянуть, что в 1947 году в ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР была предпринята попытка издания академической истории американской литературы, но в силу разных обстоятельств вышел только один том, завершивший экскурс в историю литературы США на середине XIX века). С позиций сегодняшнего дня отдельные положения двухтомника кажутся чересчур заидеологизированными; ряд персоналий, включенных в книгу, уже не представляются фигурами национального масштаба (Джон Рид, Филип Боноски, Альберт Рис Уильямс и т.д.); некоторые концептуальные положения (в частности почти всё, что касается модернизма) устарели; весьма поверхностна глава о Генри Джеймсе, безусловно, крупнейшем американском писателе рубежа XIX – XX веков; ряд значимых фигур отсутствует (нет даже упоминания Эдит Уортон, Кейт Шопен, Эмили Дикинсон, которые сегодня признаны важной частью американского литературного канона). Вместе с тем он дал достаточно сбалансированный (насколько это было тогда возможно) взгляд на важнейшие процессы в литературе США и подчеркнул принципы, которые лежали в основе большинства подобного рода изданий: соединение «обзорных (вводных) глав и монографических глав, посвященных отдельным крупным писателям. Обзорные главы, разгружающие учебник от чрезмерного количества монографических глав, призваны помочь студенту получить исторически связанное представление о ходе процесса развития литературы США на протяжении трех с половиной веков ее существования» [1, с. 5]. Этот подход становится одним из ведущих при последующих попытках создания истории литературы США.

В начале 1980-х годов выходит из печати «Американская литература XX века» Я.Н. Засурского, которая охватывает явления только около семи десятилетий XX века, но указывает возможные подходы к явлениям современной американской литературы.

К началу 1990-х годов приходит понимание необходимости создания принципиально нового курса «Истории американской литературы», который осмысливал бы накопленный в последние десятилетия теоретический опыт и фактологический материал, появившийся в результате научных исследований, в том числе и диссертаций. Процесс этот шел одновременно в разных странах, следствием чего стало появление целого ряда изданий, посвященных литературной истории США. Это и «История американской литературы XX столетия» проф. Т.Н. Денисовой (Киев: Днипро, 2002; новое переработанное издание только что вышло из печати), и «История американской литературы XX века» в двух томах под ред. проф. Агнешки Сальской (Краков: издательство Университас, 2003), и девятисотстраничная «История американской литературы» Ричарда Грея (Malden, MA-Oxford-Carlton, Victoria: Blackwell Publishing Ltd, 2004), и «Новая литературная история Америки» под ред. Грейла Маркуса и Вернера Соллорса (Кембридж, Массачусетс – Лондон: издательство Гарвардского университета, 2009).

В определенной степени они не могли не ориентироваться на ставшие классическими «Колумбийскую историю литературы США» под ред. Эмори Эллиотта (1988, 1263 с.) и «Кембриджскую историю американской литературы» в 8-ми томах под ред. С. Берковича (1994 – 2005), которые определили и раз-

ницу в подходах к трудам подобного рода. Это огромный коллективный труд большой группы крупнейших ученых с мировыми именами, которые, однако, преследовали разные цели, что сказалось как на объеме, так и содержательной стороне изданий. Профессор Э. Эллиотт к тому же четко ограничивает рамки книги – это только литература США, в то время как термин «американская литература» может трактоваться расширительно и включать в себя литературу Северной и Южной Америки.

«Кембриджская история...» предназначена в первую очередь для специалистов и имеет теоретический характер, чем объясняется ее объем, когда каждый из авторов-специалистов в данной конкретной области имеет возможность пространно и детально изложить свою концепцию относительно отдельного периода или творчества писателя. «Колумбийская история...» имеет скорее просветительский характер, нацелена на более широкую аудиторию и сродни энциклопедии американской литературы, которая была бы полезна и востребована и в академической среде, и у любителей хорошей книги. Это определяет как ее формат, так и стиль изложения. Она должна быть доступной. Эллиотт прямо говорит об этом: «С моей точки зрения, главный резон для создания всеобъемлющей литературной истории – педагогический. ...Когда школьники старших классов на Аляске, учителя грамматических школ в Миссисипи, любознательные граждане в Румынии, Бразилии или Китае оторвались от своих привычных будней, чтобы присутствовать на моей лекции и задать вопрос по американской литературе, я считаю, что мне следует ответить на вопрос насколько возможно прямо, сделав, может быть, только небольшое отступление относительно подразумеваемых теоретических вопросов эпистемологии, эстетики, контекстов, вкуса и истории. Литературная история, как мне кажется, имеет такое же обязательство – высказать наиболее точную гипотезу тогда, когда нас об этом спрашивают, даже если через двадцать лет мы смогли бы дать ответ получше» [2, р. 256]<sup>1</sup>.

Схожий подход избрали авторы польской «Истории американской литературы XX века» под редакцией профессора А. Сальской. Естественно, для подготовки такого фундаментального труда потребовались усилия ведущих польских американистов, что неминуемо создает определенные проблемы для редактора, который при разнице подходов стремится все-таки представить целостную концепцию литературного процесса. Стремясь дать широкую перспективу, авторы обращают внимание на то, что развитие информационных технологий и их вторжение во все сферы жизни привели к минимизации роли литературы в целом и языкового текста в частности. Литература остро чувствует на себе изменение отношения к художественному слову, и потому авторы двухтомника рассматривают не только литературный канон, но и произведения, ранее не включавшиеся в подобного рода книги академического плана: массовую литературу, эссеистику, репортажи, квазидокументальные жанры. Они также учитывают тот факт, что американская литература сегодня уже не только мультикультурная, но и многоязычная, так как наряду с произведениями, написанными на английском языке, появляется все больше книг на языках этнических меньшинств, ощущающих себя частью американской культуры, но не порвавших связи с культурой прародины. Важнейшей идеей, которая легла в основу книги, стало понимание того, что «литературное творчество оживляется благодаря переменному напряжению между коммуникативной и экспрессивной функцией языка и художественной амбицией его эстетизации» [3, с. 11]. Это объясняет, почему ряд имен и названий повторяется в разных главах в разных контекстах на протяжении всей книги, уточняя и дополняя наше представление об особенностях того или иного литературного явления в контексте развития американской литературы XX века. Участники издания старались дать анализ не только фактов литературы, но и показать интеллектуальные, эстетические и культурные условия их появления, не злоупотребляя при этом специальной терминологией и не пытаясь достичь единообразия в подходах и оценках. Едино они оказались в одном – четкости выводов. В результате была достигнута впечатляющая полифония голосов, где каждый автор сохранил свою индивидуальность, не нивелируя ее ради поверхностного единства.

Денисова Т.Н. является единственным автором «Истории американской литературы XX века», что, с одной стороны, определило цельность концепции, которая пронизывает стержнем все издание, но и трудности, неминуемо возникающие при работе с таким огромным корпусом текстов. Эта книга – поистине авторская, отражающая взгляд на литературу США Т.Н. Денисовой, едва ли не крупнейшего знатока американской литературы на всем постсоветском пространстве. Она четко определяет акценты в теоретическом осмыслении достижений и проблем литературы США и выделяет именно те фигуры и произведения, которые принесли американской литературе всемирное значение, исходя из «принципа разнообразия и множественности американской литературы, с одной стороны, и понимания диалогичности как ядра культуры, первоисточника ее витальности, с другой. Центром «было избрано “Я”, индивидуальность в широком диапазоне ее глубинных связей – от места в универсуме (термин американских трансценденталистов) до самоидентификации» [4, с. 11]. Благодаря такому подходу обеспечивается глубокое понимание особенностей мировидения американцев, которые нашли свое отражение в знаковых произведениях американской литературы. В центре внимания автора – точки пересечения культур, которые создали американский феномен, сложные взаимоотношения «я» и «мы», «мы» и «другие», являющиеся корневыми для американской культуры. А основа, на которой держится концепция книги, – это

<sup>1</sup> Здесь и далее – перевод автора. – Ю. С.

первая глава, содержащая экскурс в развитие пуританской, просветительской и романтической традиций США и объясняющая специфические качества американской литературы, столь наглядно проявившиеся в XX веке. Это поистине новаторский труд, который следовало бы перевести на русский и английский языки, чтобы сделать его достоянием международной аудитории.

Особым путем пошли создатели «Новой литературной истории Америки» Грейл Маркус и Вернер Соллорс, родители которого родом из Полоцкой земли. В этом издании каждый год, начиная с 1507, когда название «Америка» впервые появляется на карте, по 4 ноября 2008 года (день избрания Барака Обамы Президентом США) представлен наиболее значительным событием в жизни страны, будь то судебные процессы над сейлемскими ведьмами (1692), публикация «Листьев травы» Уолта Уитмена (1855) или появление слова «мультикультурный» (1941). По мнению редакторов, этот труд – «это рассказ об искусственной (созданной – *made-up*) нации, которая во многом предшествовала своему обществу. Ее литература была не унаследована, а придумана, как какой-нибудь инструмент или машина, и была открыта, как месторождение золота или еще одно чудо Луизианской покупки. ...Эта книга – новое прочтение американского опыта через зеркало, где объектом рассмотрения является речь в разных формах. ...Целью книги является не разбить канон или создать новый, а привести в движение многие формы американской речи с тем, чтобы можно было услышать, как разные формы и люди, говорящие в разных временных отрезках нередко радикально по-разному, беседуют друг с другом» [5, р. xxiii – xxiv]. По большому счету это история американской культуры, где письменная речь (литература) соседствует с устной и прочими формами самовыражения создаваемой нации. Книга не требует чтения от корки до корки; можно в любой момент прерваться и начать читать новую главу, не каждая из которых написана профессиональным литературоведом. Это весьма интересный, хотя и вызвавший противоречивую реакцию способ репрезентации литературной истории США.

Поистине масштабной и сравнимой по значимости и объему с «Кембриджской историей...» является академическая «История литературы США» в семи томах, которую готовит ИМЛИ им. Горького РАН. Пока вышло пять томов. Пятый том стал заметным явлением не только в российском литературоведении. Он во многом демонстрирует современный подход к созданию труда такого уровня и освещает один из важнейших периодов в литературе США, 1900 – 1920-е годы. Авторы данного издания принадлежат к разным поколениям американистов и разным исследовательским направлениям, но несмотря на это 5-й том отличается цельностью и, в основном, единством аналитических подходов. Это безусловная заслуга доктора филологических наук М.М. Кореновой, которая является движущей силой издания. Настоящий том имеет сквозной стержень, дающий целостное представление о характере развития американской литературы начала XX века. Ключом к пониманию концепции литературного процесса в США в рассматриваемый период служат введение (Я.Н. Засурский) и обзорная вступительная статья (Е.А. Стеценко), обосновывающие тезис, разрабатываемый всеми авторами тома, о том, что именно в первые десятилетия XX века закладывается основа последующего бурного развития литературы США.

Вопрос периодизации американской литературы был четко обозначен в первом томе «Истории литературы США». Начало XX века оказалось весьма существенным для формирования американского литературного канона. Именно к этому времени относится расцвет творчества Уиллы Кэзер, Эллен Глазгоу, Эптона Синклера, Теодора Драйзера, появление таких знаковых для литературы США произведений, как «Пробуждение» Кейт Шопен, «Сестра Керри» Теодора Драйзера, «Джунгли» Эптона Синклера, «Железная пята» Джека Лондона. До настоящего времени о творчестве крупнейших американских писателей начала XX века написаны многочисленные монографии, книги, статьи, диссертации в разных странах мира. Понятна поэтому скрупулезность, с которой подошли к анализу явлений литературной жизни США авторы данного тома. Библиографический список к каждой главе насчитывает до пятидесяти названий работ крупнейших отечественных и зарубежных ученых, включая новейшие исследования, чем обеспечивается достоверность высказываемых положений.

Давая представление о развитии литературы США данного периода, книга позволяет почувствовать дух того времени, понять направление художественной мысли, общественные ориентиры, которые оказывали свое влияние на творчество таких разных авторов, как Генри Джеймс, Эдит Уортон, Джек Лондон, Эдгар Ли Мастерс, Теодор Драйзер, Уильям Дюбуа. Авторам удалось сочетать огромный фактологический материал с постановкой серьезных теоретических проблем. Представление историко-литературного контекста отличается глубиной и тщательностью, вниманием к мельчайшим деталям, которые помогают понять характер литературного процесса. Выделение обзора творчества ключевых фигур данного периода в отдельные главы в контексте литературного процесса представляется вполне оправданным, так как позволяет выделить те тенденции, которые оказались плодотворными для американской литературы и определили ее дальнейшее развитие. Одновременно прочерчиваются связи и с их предшественниками, тем самым давая возможность увидеть формирование и развитие литературной традиции.

Несомненным достоинством книги является междисциплинарный подход к исследуемому явлению, благодаря чему история литературы США представлена во взаимосвязях с различными аспектами жизни страны, оказавшими серьезное воздействие на литературный процесс в целом и становление писателей этого периода. Издание вполне обоснованно затрагивает как общие проблемы литературы, так и

вопросы эпистемологии, философии, эстетики, истории, общественной мысли. Оно не только воспроизводит устоявшиеся оценки различных явлений и авторов, но и пересматривает те из них, которые не выдержали испытание временем, давая новый, свежий взгляд, позволяющий более объективно судить о сложных процессах, происходивших в американской литературе рассматриваемого периода. Об этом свидетельствуют, например, главы «Литература социалистических идей» Я.Н. Засурского, «Джек Лондон» Т.Н. Денисовой, «Развитие американской новеллы» (П.В. Балдицын).

Важнейшей проблемой для авторов был вопрос канона, от решения которого зависит отбор материала, персоналий и конкретных произведений. Авторы расширяют список канонических авторов и произведений за счет включения писателей различного этнического происхождения и внимания к творчеству женских авторов, которые начинают играть важную роль в литературном процессе. Это важное достоинство настоящего тома. Благодаря этому восстанавливаются или вводятся имена писателей, которые внесли существенный вклад в развитие американской литературы, но оказались на периферии литературной истории США в силу целого ряда причин. Во многом по-новому представлено творчество писательниц, до недавнего времени остававшихся в тени своих прославленных современников-мужчин: Эдит Уортон (М.П. Кизима), Эллен Глазгоу (М.М. Коренева) и Уиллы Кэзер (А.В. Ващенко).

Обращает на себя внимание интересная подача материала, точность формулировок, умение прорисовать далеко идущие связи между литературными явлениями.

Немаловажным достоинством издания является и то, что авторам удалось решить труднейшую задачу – сочетание широкого охвата рассматриваемых явлений с глубоким анализом творчества не только крупнейших писателей США, но и авторов так называемого «второго ряда», которые играют существенную роль в формировании литературного пространства. Это особенно заметно проявилось в главе «Драматургия» (М.М. Коренева), которая позволяет понять, как создавались условия, подготовившие появление Ю. О'Нила и рождение американской драмы.

Именно в начале XX века становится очевидным поликультурный и полиэтнический характер американской литературы, которая, хотя и представлена в это время на мировой арене в основном именами белых писателей англо-саксонского происхождения, тем не менее, уже демонстрирует свой мощный поликультурный потенциал. Понятно поэтому внимание авторов к становлению литературной традиции коренного населения Америки – индейцев, творчество которых детально рассматривается в главе «Индийская литература» (А.В. Ващенко). Тем самым признается значение этого оригинального пласта американской литературы. К тому же следует учитывать, что произведения авторов-индейцев написаны не только на английском, но и на языках индейцев, и введение большого объема материала, мало или почти не известного отечественному читателю, чрезвычайно ценно, так как позволяет понять истоки необыкновенной динамичности американской литературы, столь сильно проявившейся в XX веке.

Достаточно информативна и глава, раскрывающая особенности развития старейшего этнического пласта американской литературы – ее афроамериканской составляющей (О.Ю. Панова).

Весьма интересной представляется глава об иммигрантской литературе, создававшейся не на английском языке. Ее автор – норвежский исследователь О. Оверланд, и, вероятно, поэтому основное внимание уделено литературе выходцев из Норвегии, хотя уже в этот период начинают складываться традиции итало-американской, немецко-американской, русско-американской и других литератур иммигрантов. Можно надеяться, что в следующих томах этой теме будет уделено большее внимание, тем более что во второй половине XX века среди иммигрантов окажутся и будущие обладатели престижных литературных премий, в том числе Пулитцеровской и Нобелевской (И. Бродский, Ч. Милош, Е. Косински, Н. Круз и др.).

Принципиально важным представляется стремление авторов придать книге нужный объем и перспективу, включив в нее главы о тех литературных явлениях, которые, с одной стороны, воспринимаются как специфически американские, а с другой, как правило, отсутствуют в академической литературе – вестерне с его неоднородной природой (А.В. Ващенко) – и массовой литературе с ее опорой на коллективные мифы и стереотипы (М.В. Тлостанова).

Отдельная глава посвящена развитию американской критики и литературоведения (Е.А. Цурганова), которое весьма показательно для понимания специфики литературного процесса в США и его оценки со стороны профессионалов, став основой последующего взлета американского литературоведения, мощно заявившего о себе в 30-е годы XX столетия.

Особо следует выделить главу, посвященную русско-американским литературным связям (Э.Ф. Осипова). Она показывает глубинные взаимопересечения в творчестве русских и американских писателей и подчеркивает роль, которую сыграли выдающиеся русские писатели XIX – начала XX века в формировании художественного мира Г. Джеймса, Ш. Андерсона, Т. Драйзера, Дж. Лондона, способствуя расцвету американской литературы в XX веке.

Тщательно составлен «Указатель имен и названий» (Е.Н. Сченснович, А.П. Уракова), позволяющий быстро найти интересующую читателя информацию.

Притом, что целевой аудиторией «Истории литературы США» является академическая публика, книга, тем не менее, рассчитана на более широкий круг читателей, в первую очередь на тех, кто сохранил интерес к литературе как важнейшей сфере человеческой деятельности. Хотя в ней поднимаются серьезные теоретические проблемы, написана она живо и увлекательно.

Но есть несколько моментов, которые следует учесть при подготовке подобных изданий.

Вряд ли оправданно разбивать главы, посвященные одному явлению, на разделы, которые пишутся разными авторами, если только это не делается намеренно, чтобы сопоставить разные точки зрения, вовлекая в дискуссию читателя. (В подобных изданиях этого, как правило, не происходит, поскольку их цель иная). В данном томе так случилось с главой, посвященной творчеству Генри Джеймса, которая совершенно очевидно распадается на два не вполне сопоставимых по своему качеству раздела. Если первый (М.М. Коренева) является концептуальным и чрезвычайно интеллектуально насыщенным и глубоким, к тому же отличается изысканностью изложения, то второй раздел (Т.Л. Морозова) выглядит достаточно фрагментарным. В некотором отношении он вторичен, повторяя отдельные положения, уже раскрытые как в предыдущем разделе, так и в главе о Генри Джеймсе в 4-м томе. Несколько поверхностным представляется достаточно большой раздел (13 страниц), рассматривающий влияние И.С. Тургенева на творчество писателя, где за перечислением многочисленных названий не всегда достает конкретного анализа. Больше внимание следовало уделить органичности связей между произведениями крупной и малой форм, свидетельствовавших о неустанном творческом поиске Генри Джеймса.

При работе над такими объемными проектами не всегда удается сохранить нужные пропорции при рассмотрении явлений одного плана. В какой-то степени некоторые положения главы «Критика и литературоведение» повторяют отдельные положения, уже рассматривавшиеся в других главах и даже в 4-м томе (например, анализ литературно-критических взглядов Хоуэллса и Генри Джеймса).

При анализе специфических явлений было бы желательно более четко прописывать контекст, в котором они зарождаются и развиваются. Например, главу «Литература афро-американцев» можно было предварить более подробным описанием фона, на котором происходит выделение афроамериканской литературы как самостоятельного явления, и ее специфических черт, проявившихся к этому времени уже достаточно сильно. Иначе не вполне понятно, как на рубеже веков появляются фигуры, во многом определившие дальнейшее развитие афроамериканской литературы как явление мирового художественного уровня.

Следует также пропагандировать такие издания и продвигать их на международный рынок, для чего необходимо соответствующее сопровождение. Чересчур лаконичным представляется краткое содержание тома на английском языке (практически полстраницы текста). Учитывая новаторский характер издания, следовало бы более подробно представить специфику подхода авторов к анализу литературного процесса США в начале XX века и наиболее важные выводы из проделанной работы, подчеркнув его новизну и место среди изданий такого рода.

Белорусское литературоведение еще не вполне готово к столь масштабным проектам, но идет накопление ценного опыта, который в конечном итоге позволит и нашим ученым уточнить свой взгляд на историю национальной литературы США. Ведь у нас есть свои точки пересечения, тем более что многие современные американские писатели имеют белорусские корни.

## ЛИТЕРАТУРА

1. История американской литературы: учеб. пособие для студентов фак. иностр. яз. пед.: в 2-х ч. / под ред. проф. Н.И. Самохвалова. – Ч. 1. – М.: Просвещение, 1971. – 344 с.
2. Elliott, Emory. Writing a History of American Literature at the End of the Twentieth Century or Mission Impossible / E. Elliott // Elliott, Emory. National Dreams and Rude Awakenings: Essays on American Literature, from the Puritans to the Postmodern / Ed. by Matthew Elliott, Winfried Fluck. – Heidelberg: Winter, 2010. – 350 p.
3. Salska, A. Wstęp / A. Salska // Historyja Literatury Amerykanskiej XX wieku; red. Agnieszka Salska. – Т. 1. – Kraków: Universitas, 2003. – 672 s.
4. Денисова, Т. Історія американської літератури ХХ століття / Т. Денисова. – Київ : Києво-Могилянська академія, 2012. – 386 с.
5. A New Literary History of America / Ed. by Greil Marcus and Werner Sollors. – Cambridge, MA – London: Belknap Press of Harvard University Press, 2009. – 1095 p.

Поступила 06.07.2012

## HISTORY OF AMERICAN LITERATURE: LESSONS OF THE RECENT EDITIONS

Y. STULOV

*The paper discusses different editions of the History of American Literature that have been recently published in the UK, Poland, Russia, Ukraine and the USA. For all the similarities in the choice of key figures of the literary process and major works that reflected leading tendencies in US literature the books under analysis demonstrate variability of approaches to the very concept of creating a literary history and impossibility of producing the only "correct" history.*

УДК 821.111'04

**ЖИЗНЬ «КЕНТЕРБЕРИЙСКИХ РАССКАЗОВ» Д. ЧОСЕРА  
В XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА****А.А. СМУЛЬКЕВИЧ***(Полоцкий государственный университет)*

*Исследуется возрастающее внимание современного искусства и науки к личности и творчеству Джеффри Чосера. Главной задачей является выявление причин повышающегося интереса к поэту XIV века у современной аудитории и литературоведов на примере «Кентерберийских рассказов». Изучение основывается на материале мультипликационной и кинематографических экранизаций, текстов музыкального исполнения произведения, рецензий о его театральных постановках, книги о современной рэп-интерпретации художественной литературы, в которой имеются косвенные и прямые указания на Д. Чосера, литературоведческих исследований. Спрос широких масс и в академической среде на «Кентерберийские рассказы» Д. Чосера объясняется способностью поэта понимать человеческую природу и универсальностью произведения, затрагивающего актуальные вопросы как для читателя в средние века, так и для нашего современника.*

**Введение.** Ни одно произведение Джеффри Чосера не живет такой полноценной жизнью, как «Кентерберийские рассказы» [1]. Помимо неугасающего интереса в академической среде (включение в учебные программы школ и вузов, литературоведческие исследования) ко всем произведениям «отца английской поэзии» круг читателей к XX веку предельно расширился. Сегодня с творениями великого английского поэта может познакомиться как ребенок (традиция адаптации «Кентерберийских рассказов» для детского чтения сложилась еще в XIX веке<sup>1</sup> [2]), так и взрослый читатель (произведение перевели на современный английский язык и на немецкий, французский, русский языки). После первого издания «Кентерберийских рассказов» Уильямом Кэстоном (Сахтон, 1477) и полного собрания его сочинений Тином (Thynne, 1532) количество текстов произведений Джеффри Чосера в разных странах неуклонно растет<sup>2</sup>, что объясняется широким интересом как к личности поэта, так и к его эпохе.

Такой интерес широких масс смогли удовлетворить в полной мере только в XX веке благодаря развитию таких электронных средств массовой информации, как аудиозапись и кинематограф, а также глобализации и сети Интернет. Как известно, большая часть средств массовой информации и массовой культуры направлена на удовлетворение спроса потребителя. Поэтому возникает вопрос, чем вызван такой спрос широкой аудиторией XX века на творчество поэта XIV века?

**Основная часть.** Интерес к Джеффри Чосеру можно условно разделить на академический и неакадемический. Чтобы доказать наличие «активной жизни» «Кентерберийских рассказов» в виде возрастающего интереса широких масс и выяснить его причину, следует начать с неакадемического интереса. Почти все виды современного нам искусства обратили внимание на «Кентерберийские рассказы»: мультипликация, синемаграф, современная музыка и театр.

Интерес искусства анимации к «Кентерберийским рассказам» проявился в 1998 – 2000 годах<sup>3</sup>. Фрагментарность и целостность сборника Д. Чосера позволили создать серию коротких мультфильмов, посвященных одному рассказу и прологу или послелогоу с вкраплениями из общего пролога, из трех частей в соответствии с задуманным Д. Чосером планом<sup>4</sup>. Не все рассказы в каждой из трех частей мультфильма следуют хронологическому порядку книги: содержание общего пролога и прологи к рассказам представлены по замыслу режиссера. Тематически рассказы в рамках одной части не всегда перекликаются. В целом можно сказать, что отдельные рассказы мультипликационного фильма следуют оригинальному сюжету Д. Чосера, претерпевая, конечно, некоторые изменения и сокращения. Например, в рассказе о Шантеклере рассуждения Пертелот и петуха сведены к одному высказыванию, а весь рассказ – к басне, глубокий философский смысл утерян. Фаблю оригинала в мультфильме лишены своего тонкого юмора, представляют всего лишь анекдотичные истории. В общем, получились забавные рассказы басенного типа с моралью. Рассказ сквайра был закончен и напоминает собой волшебную сказку.

Таким образом, мультипликационная версия «Кентерберийских рассказов» сведена к сюжетам, к изначальной форме рассказов Д. Чосера, т.е. создатели мультфильма произвели работу, прямо противоположную работе, проделанной Д. Чосером над источниками «Кентерберийских рассказов».

<sup>1</sup> Mrs H.R. Haweis. Chaucer for children: a golden key, 1877 [3].

<sup>2</sup> по результатам анализа сайта [www.openlibrary.org](http://www.openlibrary.org).

<sup>3</sup> когда вышел одноименный мультфильм для взрослых (ограничение по возрасту 18), созданный британскими и российскими мультипликаторами.

<sup>4</sup> Часть 1: Отъезд из Лондона, Рассказ капеллана о Шантеклере, Рассказ рыцаря, Рассказ Батской ткачихи; Часть 2: Прибытие в Кентерберии, Рассказ купца, Рассказ продавца индulgенций, Рассказ Франклина; Часть 3: Возвращение, Рассказ сквайра, Рассказ слуги каноника, Рассказы мельника и мажордома.

Во второй половине XX века появляются экранизации «Кентерберийских рассказов». Их можно разделить на два вида: воспроизводящие картину жизни Англии средних веков и современной Англии. К первой относится одноименный фильм Пьера Паоло Пазолини 1972 года. Он представляет собой вторую часть его трилогии и наравне с «Декамероном» и «Цветком 1001 ночи» является гимном «плоти, гармонии физической красоты с миром и душой» [4]. Объектами внимания режиссера стали человеческие пороки и страсти, нравы и юмор средневековой Англии, обличение симонии, царящей в церкви [5]. В целом режиссер оставил только сюжеты без широкого философского и литературного подтекста и осветил их со своей позиции, не соблюдая порядок рассказов, не связывая их между собой.

Современная одноименная экранизация 2003 года (Великобритания) свидетельствует о том, что современный человек оказывается в таких же ситуациях и сталкивается с такими же проблемами, как и средневековые герои Д. Чосера. В фрагментарности «Кентерберийских рассказов» режиссеры увидели удобный прием воспроизведения в форме коротких серий, не связанных между собой.

Театральные представления произведений Джефффри Чосера (в основном сюжета «Троила и Хризиды» и отдельных сюжетов «Кентерберийских рассказов») ставились еще в XVII веке (The two noble kinsmen, 1634). Постановки отдельных «Кентерберийских рассказов» как по их мотивам, так и целиком по сборнику популярны и сегодня. Показательным является существование в Великобритании гастролирующего театра Чосера<sup>5</sup>. Преимущество «Кентерберийских рассказов» для театра состоит в самостоятельности, законченности каждой из частей, что позволяет воспроизводить рассказы без хронологической последовательности, в течение нескольких дней. Сами участники этой труппы объясняют свой выбор тем, что «Chaucer lights up what is so brilliantly human in each of us through his wide and deeply colorful human canvas»<sup>6</sup> [6]. Театральные деятели также не оставили без внимания универсальность произведения Д. Чосера для своей аудитории, которую они видят в следующем: «Geoffrey Chaucer crafted a uniquely theatrical examination of the human comedy, and did so with a singular passion for the whimsical and the profound»<sup>7</sup> [6]. Справедливое высказывание о «Кентерберийских рассказах» как о человеческой комедии подтверждает их драматический потенциал.

Деятели в сфере музыки также обратили свое внимание на «Кентерберийские рассказы»: были созданы опера по мотивам «Кентерберийских рассказов» (1996) и мюзикл (1964, 2000) Мартина Старки (Martin Starkie), текст Невилла Когхила (Nevill Coghill), музыка Ричарда Хила (Richard Hill), Джона Хокинза (John Hawkins). Мюзикл имел огромный успех, который продюсер объясняет так: «Initially, both Nevill Coghill and I thought that it was the bawdy aspect of Chaucer that would appeal to modern audiences, but I am sure that it was actually the way in which Chaucer's down-to-earth, open attitude to matters sexual, in which there is no beating about the bush, is mixed with seriousness about morality, passion, and love»<sup>8</sup> [7]. Эти слова основываются на том, что в мюзикл были включены не только рассказы-фаблио, но также рассказы монастырского капеллана и батской ткачихи.

Более современной адаптацией «Кентерберийских рассказов» является рэп-версия. Богатая рифма, предназначенность произведения для устного пересказа и желание сделать «Кентерберийские рассказы» понятными современникам побудили канадского певца Бабу Бринкмана (род. 1978) переложить текст «Кентерберийских рассказов» на рэп. Свой выбор он объясняет в книге «The Rap Canterbury Tales»: «The humble ambition that inspired me to write *The Rap Canterbury Tales* was a desire to resurrect Chaucer's brilliant stories from their vellum mausoleum by giving them a new form that would once again delight and edify live listening audiences...»<sup>9</sup> [8]. Основными сюжетами для такой адаптации послужили рассказы продавца индulgенций, батской ткачихи, монастырского капеллана, купца. Тексты принадлежат современной культуре, связаны с ней ссылками на людей современного искусства и шоу-бизнеса [9]. После глубокого изучения культуры современной музыки и творчества Д. Чосера в контексте литературного процесса его эпохи, Б. Бринкман приходит к следующему выводу: «I would even argue that Chaucer anticipates hip-hop in a number of important ways, by dramatizing live performance and competition explicitly in his content, by drawing attention to different stylistic choices, and by raising questions about the poet's place

<sup>5</sup> Chaucer Theatre (Geoffrey Chaucer & Co.)

<sup>6</sup> Чосер освещает яркие человеческие черты в каждом из нас с помощью своего широкого и яркого разноцветного человеческого полотна. (Здесь и далее перевод наш – А. С.).

<sup>7</sup> Джефффри Чосер изобразил человеческую комедию в исключительно театральном ключе и потрудился одинаково как для прихотливой, так и для глубокомыслящей аудитории.

<sup>8</sup> Сначала Невил Коухил и я думали, что современную аудиторию привлечет непристойная сторона произведения Чосера, но я уверен, что в действительности ее привлекло то, как практично, открытое отношение Чосера к сексуальным вопросам, которые он раскрывает прямолинейно, смешивается с серьезным тоном повествования о морали, страсти и любви.

<sup>9</sup> Скромной целью, вдохновившей меня написать *Рэп-Кентерберийские рассказы*, было желание воскресить превосходные рассказы Чосера из их мавзолея на пергаменте, придав им новую форму, которая снова приведет в восхищение и просветит современную аудиторию...

in society at large, all within the playful context of a fictional game»<sup>10</sup> [8]. Певец также говорит и о способности поэта предвидеть будущее своего творчества через реакцию своей аудитории, подробно анализируя рассказ о сэре Топасе. Возможно, именно эта способность не позволила «Кентерберийским рассказам» кануть в лету. Таким образом, существование переосмысления произведения Д. Чосера в форме рэпа свидетельствует о его принятии и понимании аудиторией XX века.

Художественная литература также не обошла стороной Д. Чосера. Помимо его литературных биографий (Д. Гарднер, 1986 [10]; П. Акройд, 2004 [11] и др.) в свет вышли книги, косвенно или прямо указывающие на использование имени, биографических фактов, сюжетов и мотивов из «Кентерберийских рассказов» Д. Чосера: «Гиперион» Дэна Симмонса (1989) [12]; «Canterbury tales of mystery and murder»<sup>11</sup> Пол Догерти (1993 – 2002); «The Clerkenwell tales»<sup>12</sup> П. Акройда (2003); «Чосер и чертог славы» Ф. Морган (2007) [13]. В результате анализа имеющихся источников можно сказать, что обрамление с мотивом паломничества, введенное Д. Чосером, является универсальным приемом для писателей о средних веках и для писателей-фантастов. Некоторые писатели используют в своих произведениях имя Д. Чосера как знаковое для его исторического периода. В силу «готического» потенциала восприятия «Кентерберийских рассказов» [14] возникают исторические детективы, главным героем которых является сам поэт. Он изображается как спокойный, рассудительный и терпеливый человек с характерной для придворного вежливостью и обходительностью.

Широкий спрос поклонников искусства и любых знаний удовлетворяет глобальная сеть Интернет, где создаются специальные сайты<sup>13</sup> и размещаются отдельные фрагменты информации о поэте и его произведениях. Также на сайте youtube.com можно найти индивидуальный вклад (инсценировки с использованием текста оригинала и современные адаптации) школьников и студентов в понимание, пространство и продолжении жизни «Кентерберийских рассказов».

В общем, в процессе популяризации «Кентерберийские рассказы» утратили свое философское и литературно-эстетическое начало. В одной из рецензий книги Стива Элиса указывается на то, что он «brings into focus the specific modern interest in the bawdiness of the Canterbury Tales, much to the loss of any of the other traits of Chaucer's style»<sup>14</sup> [15]. Популярными частями «Кентерберийских рассказов» являются: общий пролог, рассказы мельника, купца, мажордома, продавца индulgенций, монастырского капеллана, батской ткачихи, франклина. Наши современники волнуют не только эротические темы, но также и темы морального разложения, роли женщины в семье, настоящей любви, благородства.

Если неакадемический интерес выражен столь интенсивно, академический интерес также будет расти. В западноевропейском и американском литературоведении каждый год появляются новые исследования творчества Д. Чосера, посвященные различным аспектам литературы от средних веков до современности: от более обширных (справочники и библиографии, работы по историческим, социальным, и литературным предпосылкам) до более узконаправленных (влияние на Д. Чосера отдельных авторов и сюжетов, изучение «Кентерберийских рассказов» по частям и целиком и т.д.). Темы исследований варьируются в рамках широкого круга в соответствии с их разнообразием в «Кентерберийских рассказах»: исторические и культурные данные об Англии времен Д. Чосера, литературная и языковая ситуация, медицина, астрономия, физиогномика во времена Д. Чосера, отдельные мотивы и сюжеты, образы и техники. К традиционным методам и объектам исследований добавляются современные: психоаналитические и современные общественные (феминизм) аспекты, – применяются принципы анализа Ж. Лакана. Также анализируется место исследований творчества Д. Чосера в англоязычном мире за пределами Европы, различные образовательные вопросы, отнесение Д. Чосера к модернизму или постмодернизму и вопросы, волнующие непосредственно современных исследователей: методы одушевления предметов, эмоциональные теории, формирование эстетических понятий с позиций современного мира (по результатам анализа информационного письма и программы конференции Нового общества Д. Чосера, 2012) [16].

В России крупными исследователями Д. Чосера являются такие литературоведы, как И.А. Кашкин, М.К. Попова, А.Н. Горбунов. По результатам поиска в Электронной библиотеке диссертаций [17] Российской государственной библиотеки можно утверждать, что исследования творчества Д. Чосера в российской науке преумножились. За период с 2000 года было защищено 7 кандидатских диссертаций, в которых на материале «Кентерберийских рассказов» рассматриваются не только литературные аспекты (нарративная поэтика, концепт «женщина» в текстах среднеанглийского периода, особенности внутри-

<sup>10</sup> Я бы даже утверждал, что Чосер *предвосхищает* хип-хоп в нескольких важных аспектах, драматизируя реальную жизнь и соперничество в произведении, привлекая внимание к различным стилистическим средствам и поднимая вопросы о месте поэта в обществе – и все это в контексте веселой вымышленной игры.

<sup>11</sup> «Кентерберийские рассказы о тайнах и убийствах».

<sup>12</sup> «Кларкенуэллские рассказы».

<sup>13</sup> Например, сайт Нового общества Чосера <http://artsci.wustl.edu/~chaucer/>.

<sup>14</sup> подчеркивает своеобразный интерес современной аудитории к непристойности «Кентерберийских рассказов», который приводит к большой потере любой другой особенности стиля Чосера.

языкового перевода, культурологическая специфика английского гуманизма, языковые особенности «Воесе» Джеффри Чосера), но и грамматические<sup>15</sup> и культурологические<sup>16</sup> аспекты.

В качестве заключительного материала для выяснения причин популярности «Кентерберийских рассказов» в литературной среде мы рассмотрим статью профессора университета Алкала, специалиста по литературе XX века и средневековой литературе. Луис Альберто Ласаро Лафуэнте выделяет черты в творчестве Д. Чосера, характерные для литературы модернизма Великобритании XX века: эксперименты с содержанием, формой и стилем; сочетание нескольких традиционных жанров в одном произведении; стремление создать новый поэтический язык; использование новых стилистических приемов для построения произведений (например, техника «драматического монолога»); тематические сходства (противоречивая природа человеческих взаимоотношений, положение женщины в обществе и др.); аллюзии на другие произведения; функционирование писателя одновременно и в качестве литературного критика. Автор статьи приводит убедительные доказательства, подробно характеризуя каждую из этих черт в произведениях Д. Чосера и модернистов Великобритании (Т.С. Элиот, Д. Джойс, Д.Г. Лоуренс, В. Вулф) [18]. Однако при таком сопоставительном анализе не следует забывать об исторических обстоятельствах и о том, что подтолкнуло писателя той или иной эпохи избегать традиционного восприятия и какова была его цель использовать тот или иной прием. Например, некоторые новые техники и приемы построения произведений, и типы повествования модернистов основываются на принципах психоанализа [19]. У Д. Чосера же, например, его нетрадиционный эксперимент с обрамлением и стремление показать индивидуальность каждого персонажа с помощью различных стилей, жанров повествования свидетельствуют о драматургическом начале «Кентерберийских рассказов». Объединяющим фактором литературного творчества для Д. Чосера и модернистов является их осознание необходимости нового вследствие возникновения новых течений: гуманизма у Д. Чосера и философии Ф. Ницше и последствий первой мировой войны у модернистов. Но, вероятнее всего, общим между ними является интерес к личности человека. Например, И.А. Кашкин писал о «Кентерберийских рассказах»: «Отражая свой век, книга эта по ряду признаков все же не укладывается в рамки своего времени. Можно сказать, что Чосер, живя в средние века, предвосхитил реализм английского Возрождения, а свои «Кентерберийские рассказы» писал для всех веков». И то, что «все в этой книге – о человеке и для человека; в основном о человеке своего времени, но для создания нового человека», помогло ей пережить свой век [20].

Вклад Д. Чосера в мировую литературу является важной причиной исследований его творчества. В своей книге «Чосер» (1932) Г.К. Честертон подчеркивает недооценку Д. Чосера литературоведами, указывая на значение поэта: «he made something that has altered all Europe more than the Newspaper: the Novel. He was a novelist when there were no novels. I mean by the novel the narrative that is not primarily an anecdote or an allegory, but is valued because of the almost accidental variety of actual human characters. The Prologue of The Canterbury Tales is the Prologue of Modern Fiction»<sup>17</sup> [21]. Еще одним объяснением популярности Д. Чосера как в его время, так и сегодня является утверждение Г.К. Честертона, когда он говорит о работе Д. Чосера, сделанной над обрамлением «Декамерона»: «The whole point of Chaucer is in the fact that he does not retire with lords and ladies, like Boccaccio, to tell his tales. He is enjoying not the walled garden but the world»<sup>18</sup> [21]. Универсальность поэта XIV века объясняется также и его постоянной близостью к простым людям и пониманию их слабостей и природы.

**Заключение.** «Кентерберийские рассказы» как литературный памятник, рассматриваемый в диахроническом аспекте, популярен не только благодаря широкому кругу читателей-любителей, но и точкам соприкосновения с современной нам литературой, основными ее направлениями и вопросами, а также своей универсальности. Влияние «Кентерберийских рассказов» распространяется далеко за пределами не только стран, но и века их создания. Широко используются сюжеты из «Кентерберийских рассказов», мотив путешествия/паломничества в обрамлении, исторические события эпохи поэта; его биография стала интригующим сюжетом для многих писателей. Дидактика и морализаторство, перемежающиеся с юмором, не чужды и сегодняшнему поколению. А проблемы, волнующие человека, остаются неизменными из века в век, трансформируясь лишь в зависимости от идеологии и основной направленности той или иной эпохи.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Chaucer's major poetry / Ed. Albert C. Baugh – New Jersey, Englishwood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1963. – 616 p.

<sup>15</sup> Абдульманова, А.Х. Варьирование глагольных форм выражения видовременных значений в среднеанглийский период: на материале произведений Дж. Чосера. – СПб., 2009.

<sup>16</sup> Либба, Е.А. Средневековые представления о пространстве и времени на примере «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера. – Саранск, 2009.

<sup>17</sup> Он создал то, что изменило всю Европу больше, чем Газета: Роман. Он был писателем-романистом, когда самого романа еще не было. Под романом я подразумеваю повествование, не являющееся в основе своей анекдотом или аллегорией, но представляющее ценность ввиду почти несущественного разнообразия реальных человеческих характеров. Пролог к «Кентерберийским рассказам» является Прологом к современным романам.

<sup>18</sup> Вся суть Чосера состоит в том, что он не удаляется с лордами и леди, как Боккаччо, чтобы рассказать свои истории. Он получает удовольствие не от огороженного стеной сада, но от мира.

2. Steve Ellis. Chaucer at large: the poet in the modern imagination, 2000 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=113377896>. – Дата доступа: 28.04.2012.
3. Mrs. H.R Haweis. Chaucer for children: a golden key [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.archive.org/stream/chaucerforchildr00chau#page/4/mode/2up>. – Дата доступа: 05.05.2012.
4. Сергей Кудрявцев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kinopoisk.ru/level/3/review/873252>. – Дата доступа: 28.04.2012.
5. Из статьи «Пазолини о своем фильме», Париж, 1973; пер. Н. Ставровской [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://klub-nostalgia.ucoz.com/forum/15-286-1>. – Дата доступа: 28.04.2012.
6. John Geist 9/7/02 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chaucertheatre.org/html/history.html>. – Дата доступа: 26.04.2012.
7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.penguin.co.uk/nf/shared/WebDisplay/0,48994\\_1\\_10,00.html](http://www.penguin.co.uk/nf/shared/WebDisplay/0,48994_1_10,00.html). – Дата доступа: 29.04.2012.
8. The Rap Canterbury Tales, Talon Books 2006 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.bababrinkman.com/doc.rct/prologue.pdf](http://www.bababrinkman.com/doc.rct/prologue.pdf). – Дата доступа: 25.04.2012.
9. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bababrinkman.bandcamp.com>. – Дата доступа: 25.04.2012.
10. Гарднер, Дж. Жизнь и время Чосера / Дж. Гарднер; пер. с англ.; предисл. З. Гачичеладзе; коммент. В. Воронина – М.: Радуга, 1986. – 448 с.
11. Акройд, П. Чосер. Биография / П. Акройд; пер. с англ. Е. Осеневой. – М.: КоЛибри, Азбука Аттикус, 2012. – 240 с.
12. Гиперион [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.modernlib.ru/books/simmons\\_den/giperion](http://www.modernlib.ru/books/simmons_den/giperion). – Дата доступа: 11.04.2012.
13. Морган, Ф. Чосер и чертог славы / Ф. Морган [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/160025>. – Дата доступа: 15.04.2012.
14. Горбунов, А.Н. Чосер средневековый / А.Н. Горбунов. – М.: Лабиринт, 2010. – 335 с.
15. Steve Ellis, Chaucer at large: the poet in the modern imagination 2000 / reviewed by Raluca Radulescu Centre for medieval and renaissance studies, trinity college, Dublin [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://sponsored.uwa.edu.au/parergon/\\_data/page/1800/parergon\\_reviews\\_19\\_2.pdf](http://sponsored.uwa.edu.au/parergon/_data/page/1800/parergon_reviews_19_2.pdf) – 26.04.2012. – Дата доступа: 28.04.2012.
16. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artsci.wustl.edu/~chaucer/congress/congress2012call.php>. – Дата доступа: 27.04.2012.
17. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://diss.rsl.ru>. – Дата доступа: 20.04.2012.
18. Luis Alberto Lazaro Lafuente Modern Features in Chaucer [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/6942/1/Modern%20Features.pdf>. – Дата доступа: 21.04.2012.
19. Зарубежная литература XX века: учебник для вузов / Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004. – 559 с.
20. Иван Александрович Кашкин. Для читателя-современника (Статьи и исследования) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.modernlib.ru/books/kashkin\\_ivan/dlya\\_chitateliasovremennika\\_statii\\_issledovaniya/read](http://www.modernlib.ru/books/kashkin_ivan/dlya_chitateliasovremennika_statii_issledovaniya/read). – Дата доступа: 06.05.2012.
21. Chesterton, G.K. Chaucer / G.K. Chesterton. – New York: Farrar & Rinehart, 1932. – 312 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=1123780>. – Дата доступа: 08.05.2012.

Поступила 14.06.2012

## THE LIFE OF THE CANTERBURY TALES BY G. CHAUCER IN THE XX<sup>TH</sup> – BEGINNING OF THE XXI<sup>ST</sup> CENTURY

A. SMULKEVICH

*The present article points at the increasing attention of the contemporary art and science to the personality and creative work of Geoffrey Chaucer. The main object of this paper is to elicit the reasons for the rising interest in the XIV century poet among the contemporary audience and literary scholars on the example of The Canterbury Tales. The study is based on analysis results of animation and cinematographic adaptations, musical performance lyrics of the book, theatrical performance reviews, a book on modern rap interpretation, modern fiction books that contain indirect or direct indications of Geoffrey Chaucer, literary studies. The demand of common people and literary scholar community for The Canterbury Tales by G. Chaucer can be explained by the poet's ability to understand the human nature and by the book's flexibility and incorporation of urgent problems for a medieval reader as well as for our contemporaries.*

УДК 821.111(73)-32

**ВАШИНГТОН ИРВИНГ В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ:  
В ПОИСКАХ АКТУАЛЬНОСТИ****О.Ю. КЛОС***(Полоцкий государственный университет)*

*Исследуются основные этапы изучения творчества американского писателя Вашингтона Ирвинга. Особое внимание уделяется литературно-критическим и биографическим работам о творчестве писателя американских, российских и белорусских ученых последних десятилетий. Кроме того, дается обзор и краткий анализ наиболее важных исследований, выполненных в XIX и XX века. Такой экскурс в историю вопроса позволяет четче увидеть характер и направление специального интереса к Ирвингу в развитии, а также оценить его вклад в становление национальной литературы США. В американском литературоведении жизнь и творчество первого классика национальной литературы тщательно изучены, однако начало XXI века свидетельствует о возобновлении внимания к его личности и наследию. В советском и российском литературоведении Ирвингу традиционно уделялось внимание в историях литературы США, исследованиях проблем американского романтизма.*

**Введение.** Первый классик американской литературы, «отец американской новеллистики», автор знаменитых американский героев Рипа Ван Винкля и Никербокера ... Список достижений Вашингтона Ирвинга впечатляет, хотя и несколько озадачивает современного исследователя. Возникают закономерные вопросы: Кто сейчас читает Ирвинга? Есть ли в его наследию недостаточно изученные и актуальные для современного критика проблемы? Что нового можно сказать о его творчестве в XXI веке?

Цель данной работы – обзор литературно-критических и биографических источников о творчестве Ирвинга, вышедших в США, России и Беларуси в конце XX – начале XXI века. Анализ современных исследований позволит частично ответить на поставленные выше вопросы. Но для полноты картины необходимо вспомнить основные работы учёных двух предыдущих столетий. Во-первых, потому что многие из них принадлежат выдающимся специалистам, мнение которых, безусловно, должно учитываться современными учеными, исследующими творчество Ирвинга. Во-вторых, это поможет проследить характер и глубину научного интереса к данному писателю, изменение восприятия его творчества и оценки его вклада в американскую литературу и культуру.

В целом можно сказать, что творчество Ирвинга достаточно глубоко и разносторонне исследовано в американском и российском литературоведении. Достижения Ирвинга в художественной и историко-биографической прозе были отмечены и высоко оценены уже при жизни писателя и в Америке, и в России. Восторженные отклики на «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), «Книгу эскизов» (The Sketch Book, 1819 – 1820), «Альгамбру» (The Alhambra, or the New Sketch Book, 1832) сменялись более сдержанными рецензиями на «Рассказы путешественника» (Tales of a Traveller, 1824), «Асторию» (Astoria, 1836) и другие произведения автора. Первые переводы произведений Ирвинга на русский язык появились в журнале «Московский телеграф» в 1825 году. В дальнейшем новеллы и очерки писателя, а также рецензии на них печатались в журналах «Телескоп», «Атеней», «Вестник Европы», «Современник», в «Литературной газете». В 30-е годы XIX века Ирвинг был одним из самых популярных в России зарубежных прозаиков. Исследователи находят точки соприкосновения Ирвинга и Пушкина, что отражено в работах академика М.П. Алексеева [1], А.А. Ахматовой [2].

Третьего апреля 1860 года в день рождения писателя, спустя всего несколько месяцев после его кончины, американский поэт Уильям Каллен Брайант (William Cullen Bryant) произнес знаменитую речь перед Нью-Йоркским Историческим Обществом, назвав Ирвинга гением и высоко оценив его вклад в американскую литературу [3]. В том же году в Нью-Йорке под редакцией Эверта Дайкинга (Evert Augustus Duyckinck) вышла книга «Ирвингиана: памятник Вашингтону Ирвингу» (Irvingiana: a Memorial of Washington Irving) [4], содержащая воспоминания многих авторов, лично знавших Ирвинга, биографическую информацию, литературно-критические очерки о его творчестве, письма, стихи самого писателя. Несмотря на несколько преувеличенный пафос и восхваление, связанные с недавней кончиной писателя, книга представляет интерес и сегодня. Воспоминания людей, среди которых много известных писателей, историков, непосредственно контактировавших с Ирвингом в разные периоды его жизни, создают разносторонний портрет человека и писателя. Именно здесь была опубликована речь Генри Лонгфелло (Henry Longfellow) с его признанием в том, что «Книга эскизов» Ирвинга занимает особое место в его жизни.

Комплексные исследования жизни и творчества Ирвинга были предприняты немного позднее. Отклонив многочисленные предложения написать автобиографию, на склоне лет сам писатель обратился

к своему племяннику и помощнику Пьеру Мунро Ирвингу (Pierre Munroe Irving) с просьбой о написании биографии, передав ему свои записные книжки, путевые журналы, дневники и письма. По словам Пьера, работа над составлением книги заняла у него почти 60 лет, и его целью было «...сделать автора, насколько это возможно, своим собственным биографом...» [5, p. 8]. Несомненно, четырехтомное произведение Пьера Ирвинга «Жизнь и письма Вашингтона Ирвинга» (The Life and Letters of Washington Irving, 1862 – 1864) является авторитетным источником подробной информации о жизни и литературной деятельности писателя до сих пор. Однако более поздние исследования выявили и недостатки этой работы, вытекающие прежде всего из личной симпатии автора биографии к своему великому родственнику. Многочисленные недомолвки и упор на положительные стороны личности Ирвинга, безусловно, имеют место в книге. Кроме того, литературоведческий анализ произведений не входил в задачу автора.

Американский писатель Чарльз Дадли Уорнер (Charles Dudley Warner) написал биографию Ирвинга в 1881 году [6], которая стала первой биографией знаменитой серии об американских писателях (American men of letters), её редактором был Уорнер. Ему же принадлежит вступительная статья к 27-томному собранию сочинений Ирвинга, первый том которого вышел в 1880 году. Наряду с биографической информацией эта работа содержит и краткий критический анализ произведений. Основное отличие от предыдущих очерков о писателе состоит в отсутствии пафоса и более сдержанной оценке художественных достижений Ирвинга.

**Основная часть.** Новый этап в исследовании творчества Ирвинга связан с деятельностью американского критика, основателя и редактора литературного журнала «Восток и Запад» (East & West, 1900 – 1901) Джорджа Сиднея Хеллмана (George Sydney Hellman), который опубликовал свою версию биографии и творческой деятельности Ирвинга «Вашингтон Ирвинг, эсквайр, посол Нового Света в Старый» (Washington Irving, esquire, ambassador at large from the new world to the old) в 1925 году [7]. Качественное отличие от других работ о знаменитом романтике основано на использовании новых источников – писем Ирвинга, неопубликованных записных книжек писателя и его современников, личных бумаг и документов. Ранее, в 1919 году, Дж. С. Хеллман и Уильям П. Трент (William P. Trent) осуществили издание записных книжек Ирвинга (The Journals of Washington Irving) в трех томах. Впервые признанный мастер эссе, новеллы и биографии предстал в ином качестве – как талантливый художник. Карандашные наброски, карикатуры, обнаруженные в его записных книжках, добавили новые штрихи к портрету. Ирвинг-драматург и Ирвинг-поэт – прежде малоизвестные области приложения его таланта – также были приоткрыты благодаря публикации книги Хеллмана. Более того, был разрушен созданный Пьером Ирвингом миф о том, что единственной любовью в жизни Вашингтона была юная Матильда Хоффман, скоропостижно скончавшаяся в 1809 году. Хеллман подробно проанализировал записки Ирвинга, доказав его интерес к Эмили Фостер и намерение жениться на ней. В целом работа Хеллмана сочетала биографические сведения и общий характер творчества писателя. Оценка достижений Ирвинга в художественном творчестве заметно ниже, чем у предыдущих исследователей.

Значительным событием в истории американской литературы стал выход фундаментального трехтомного труда американского историка и литературоведа Вернона Луиса Паррингтона (Vernon Louis Parrington) «Основные течения американской мысли» (Main Currents in American Thought). Персонально Ирвингу посвящен небольшой очерк в третьей главе второго тома «Романтическая революция в Америке: 1800 – 1860» (1927) [8]. Критический анализ творчества писателя, очевидно, был подчинен задаче продемонстрировать эволюцию важнейших общественно-политических и экономических идей в США и их влияние на становление национальной литературы. Несмотря на небольшой объем, очерк производит яркое впечатление и часто цитируется исследователями до сих пор. Именно Паррингтон способствовал созданию образа Ирвинга как талантливого, но не глубокого писателя, которого в конце творческого пути «поиски красочного увели в бесплодную пустыню...» [8, с. 247].

Важной вехой в исследовании творчества Ирвинга был выход книги профессора Йельского университета, признанного специалиста по американской литературе Стэнли Т. Уильямса «Жизнь Вашингтона Ирвинга» (The Life of Washington Irving) в 1935 году [9]. Серьезная литературоведческая работа Уильямса, занявшая около 10 лет, воплотилась в самой полной на тот момент двухтомной биографии первого классика американской литературы. Это пример органичного сплава биографического и критического материала с основательным литературоведческим анализом текстов. Именно этот труд долгое время считался наиболее авторитетным в научной среде. Однако принимая во внимание несомненные заслуги Уильямса, всё же сложно не заметить его претенциозное отношение к Ирвингу. Высоко оценивая некоторые его произведения («Историю Нью-Йорка» и «Книгу эскизов»), исследователь излишне суров и категоричен по отношению ко многим другим, особенно историко-биографическим сочинениям писателя. В заимствовании Ирвингом сюжетов из немецкой литературы ученый видел слабость писателя и постоянно подчеркивал этот факт, не стесняясь в выражениях.

В 1944 году была опубликована книга известного американского литературоведа Ван Вика Брукса (Van Wyck Brooks) «Мир Вашингтона Ирвинга» (The World of Washington Irving) [10]. Однако самому

Ирвингу в ней уделено не так уж много внимания. Отличительная черта исследования Брукса – тщательный анализ общественно-политического фона жизни и творчества писателя и его современников. Кроме того, убедительно показан региональный характер становления национальной литературы в XIX веке с подробной характеристикой культурных центров.

Во второй половине XX века в США появилось множество исследований творчества Ирвинга – комплексных и посвященных отдельным аспектам творчества писателя. Следует выделить работы таких литературоведов, как: Эдвард Вагенкнехт (Edward Wagenknecht) «Вашингтон Ирвинг. Образец умеренности» (Washington Irving: Moderation Displayed, 1962) [11]; Льюис Лири (Leary Lewis) «Вашингтон Ирвинг» (Washington Irving, 1963) [12]; Уильям Хеджес (William Hedges) «Вашингтон Ирвинг. Американское исследование» (Washington Irving. An American Study, 1965) [13]; Эндрю Майерс (Andrew B. Myers) «Традиция Никербокера: Нью-Йорк Вашингтона Ирвинга» (The Knickerbocker Tradition: Washington Irving's New York, 1974) [14]; Мартин Рот (Martin Roth) «Комедия и Америка: потерянный мир Вашингтона Ирвинга» (Comedy and America: The Lost World of Washington Irving, 1976) [15]; Мэри Уизерспун Бауден (Mary Weatherspoon Bowden) «Вашингтон Ирвинг» (Washington Irving, 1981) [16]; Джеффри Рубин-Дорски (Rubin-Dorsky) «По воле случая в Старом Свете: психологическое паломничество Вашингтона Ирвинга» (Adrift in the Old World: The Psychological Pilgrimage of Washington Irving, 1988) [17]; Ральф М. Адерман (Ralph M. Aderman) «Критические эссе о Вашингтоне Ирвинге» (Critical essays on Washington Irving, 1990) [18].

В первом десятилетии XXI века Ирвинг снова стал объектом исследования американских биографов. Причем он оказался в фокусе внимания специалистов по истории. Среди последних работ выделяется книга известного американского историка профессора университета в Талсе (Оклахома, США) Эндру Бурстейна (Andrew Burstein) «Подлинный Никербокер: жизнь Вашингтона Ирвинга» (The Original Knickerbocker: The Life of Washington Irving), вышедшая в 2007 году. По признанию автора, «... Ирвинг, гений XIX века, заслужил биографа XXI века, тем более что его репутация значительно пошатнулась в предыдущем столетии» [19, p. 345]. Бурстейн, знаток американской истории XVIII – XIX веков, автор книг о Мэдисоне, Джефферсоне, Джексоне, написал биографию Ирвинга без высокомерия и категоричных оценок. Хотя литературоведческий анализ творчества писателя по большому счету ограничен его самыми известными произведениями, книга обладает несомненными достоинствами. Исторический фон времен зарождения американской национальной литературы, политическая жизнь страны и степень участия в ней Ирвинга, литературные и политические контакты писателя нашли в ней отражение. Биограф также проявил интерес к личной жизни и сексуальной ориентации писателя. К чести автора, следует отметить, что эти вопросы освещены деликатно, с анализом фактов, но без окончательных выводов. Кроме того, Бурстейн неоднократно (не только в книге, но и в газетных публикациях и интервью) обращал внимание на неоспоримый вклад Ирвинга в современную культуру Америки, его историческую значимость. Примечательно, что историк Бурстейн воздерживается от обвинений в искажении исторических фактов и вольности Ирвинга в интерпретации личности Христофора Колумба. Перу Ирвинга принадлежат историко-биографические произведения, в том числе «Жизнь и путешествия Христофора Колумба» (The Life and Voyages of Christopher Columbus, 1828), получившие низкую оценку многочисленных исследователей прошлого столетия. Более того, Бурстейн напоминает, что книга выдержала 175 переизданий в XIX веке и восприятие личности Колумба американцами сформировалось на ее основе.

О ключевой роли Ирвинга в создании культа Колумба писал также британский историк Джон Ларнер (John Patrick Larnier) в своей статье «Северо-американский герой? Христофор Колумб, 1702 – 2002» (North American Hero? Christopher Columbus, 1702 – 2002) [20], за которую получил престижную награду Американского Общества Философии (American Philosophical Society) в 1993 году. Примечательно, что, видя недостатки работы, учёный также не склонен обвинять Ирвинга в некомпетентности, как это делали некоторые литературоведы.

Традиция празднования рождества в США, очевидно, также берет свое начало в произведениях Ирвинга. Английские и голландские традиции, описанные в «Книге эскизов» и «Истории Нью-Йорка», были привиты американцам, по мнению Бурстейна, именно с легкой руки Ирвинга.

В 2008 году биографию Ирвинга опубликовал американский писатель и биограф Брайан Джей Джонс (Brian Jay Jones) «Вашингтон Ирвинг: американский оригинал» (Washington Irving: An American Original) [21]. В 2010 году Джонс был награжден медалью Нью-Йоркского Общества Святого Николая за литературное мастерство (St. Nicholas Society of New York's Medal for Literary Excellence). Членами этого общества являются потомки голландских поселенцев, основавших Нью-Йорк. Кстати, сам Ирвинг входил в это общество. Получившая множество положительных рецензий американских критиков, эта работа не обладает серьезной литературоведческой ценностью. Автора биографии гораздо больше интересовала личная жизнь писателя, его сексуальная ориентация, круг друзей и знакомых, финансовые дела, гонорары. Тем не менее она содержит обширный материал в современной интерпретации человека, считающего Ирвинга «первой американской суперзвездой мирового масштаба» [21, p. ix].

Новый ракурс исследования творчества Ирвинга предложен в диссертации на соискание степени доктора философии (Doctor of Philosophy) американским ученым Майклом Стивенсом (Michael S. Stevens) «Испанский ориентализм: Вашингтон Ирвинг и история мавров» (Spanish Orientalism: Washington Irving and the Romance of the Moors) в 2007 году [22]. Исследователь выполнил впечатляющую своей новизной и глубиной работу в области исторической культурологии. Отталкиваясь от определения ориентализма Эдварда Саида (Edward Said), Стивенс исследовал формирование и развитие такого явления, как «испанский ориентализм». Изучив историю вопроса, политическую подоплеку, роль американского правительства в этом процессе, ученый пришел к интересным выводам. Он убедительно показал, как произведения Ирвинга на испано-арабскую тематику оказали влияние на формирование восприятия арабской культуры в западном обществе, кроме того, изображение отсталой католической Испании на контрасте с высокоразвитым арабским государством сыграло важную роль в геополитических интересах США. Этот труд, на наш взгляд, является примером блестящего междисциплинарного исследования, в котором литературоведческому анализу подвергнуты тексты Ирвинга, оценена историческая значимость его деятельности в испанский период, вклад в традицию изображения Востока в американской литературе.

В России XIX века Ирвинг был одним из самых популярных американских писателей. Рецензии на опубликованные произведения и биографические очерки писались известными литературными критиками, среди которых А.В. Дружинин, Н.А. Добролюбов, Ф.И. Булгаков.

В советской и российской американистике Ирвинг достаточно хорошо изучен. Творчеству американского романтика посвятили свои работы такие крупные специалисты по американской литературе, как А.А. Елистратова [23], А.Н. Николюкин [24], Ю.В. Ковалев [25], М.Н. Боброва [26], А.М. Зверев [27]. Помимо указанных трудов, данными литературоведами написаны также и статьи о творчестве Ирвинга, многие из которых послужили предисловиями к опубликованным произведениям писателя. Трудно переоценить вклад этих ученых в исследование проблем американского романтизма и творчества Ирвинга в частности. Несмотря на некоторые разногласия (например, в вопросах периодизации романтизма и отнесения творчества Ирвинга к единой методологической системе), исследователи единодушны в оценке значимости писателя для становления американской литературы. Так, Ю.В. Ковалев разделял точку зрения тех ученых, которые рассматривали эволюцию творчества Ирвинга как развитие от Просвещения к романтизму. В этом вопросе он полемизировал с А.Н. Николюкиным, который предложил вести начало американского романтизма с конца XVIII века и находил романтические тенденции в раннем творчестве Ирвинга. Все работы данных исследователей отличает подробный и основательный литературоведческий анализ художественных произведений Ирвинга, вписанный в историко-литературный контекст. Факты биографии писателя, безусловно, присутствуют, но им уделяется гораздо меньше внимания, чем в работах американских ученых. Кроме того, А.Н. Николюкин рассматривал творчество Ирвинга в контексте литературных связей России и США и проблему восприятия его произведений в России в XIX веке. Поразительно точную и емкую характеристику творчества Ирвинга и его роли в становлении национальной литературы дал известный российский литературовед Я.Н. Засурский [28].

Творчество Ирвинга становилось объектом исследования в диссертациях на соискание степени кандидата филологических наук В.Ф. Шерстюка «Творчество В. Ирвинга (1806 – 1824)» (1965) [29], Н.М. Мухамадеевой «Художественный метод Вашингтона Ирвинга в первый период творчества» (1977) [30], Ю.М. Барабановой «Романтические сборники В. Ирвинга» (1995). Исследователи уделили внимание эволюции творчества писателя, особенностям его сатиры, юмора, традициям Просвещения, романтизма, реализма в его творчестве.

Писатель, вошедший в историю американской литературы как «отец американской новеллистики», естественно, вызывал пристальный интерес специалистов, изучающих жанровую поэтику новеллы. К таким исследованиям относятся диссертации на соискание степени кандидата филологических наук В.И. Оленевой «Современная американская новелла, к вопросу истории и теории жанра» (1969) [31], Е.М. Апенко «Американская романтическая новелла: к вопросу истории и теории жанра» (1979) [32].

В России в первое десятилетие нашего века появилось несколько диссертационных исследований, связанных с восприятием творчества Ирвинга в России и исследованием его влияния на русских писателей. Это работы С.В. Тюрина «Рецепция Вашингтона Ирвинга в России 20 – 30-х годов XIX века» (2007) [33] и О.В. Федуловой «Гоголь и Ирвинг» (2005) [34]. Помимо диссертации, С.В. Тюрин является автором ряда статей о различных аспектах творчества Ирвинга, а также восприятию его творчества в России XIX века. Традиция рассмотрения Ирвинга в сопоставлении с русскими писателями, Гоголем в частности, имеет давние корни. Однако исследовательница О.В. Федулова не сомневается в актуальности своей работы.

Любопытное исследование принадлежит украинской писательнице и литературоведу Л.А. Романчук. В своей работе «Фантастика в новеллах Вашингтона Ирвинга» Л.А. Романчук анализирует приемы и поэтику «фантастического» в новеллистике писателя, исследует мотив пира и маскарада, а также топонимию и двойственность его новелл [35].

В белорусском литературоведении, насколько нам известно, творчество Ирвинга не становилось предметом специального исследования. Авторитетный белорусский американист Ю.В. Стулов посвятил Ирвингу статью в своей книге «100 писателей США», дав краткую характеристику его творчества и основную библиографию [36].

**Заключение.** Сделанный нами обзор литературно-критических и биографических источников о творчестве Ирвинга, вышедших в США, России и Беларуси в конце XX – начале XXI века, позволяет заключить, что наследие американского романтика Вашингтона Ирвинга продолжает вызывать интерес литературоведов, историков, культурологов и в XXI веке. Несмотря на наличие многочисленных исследований в американском и российском литературоведении, ряд проблем, которые ставит творчество писателя, далеко не исчерпан. Перспективным направлением исследования видится изучение творчества Ирвинга в контексте становления национальной специфики литературы США. В эпоху глобализации и мультикультурализма вопросы национальной самоидентичности и сохранения национальной культуры стоят особенно остро.

На современном этапе развития Беларуси изучение опыта становления национальной американской литературы может быть весьма полезным и актуальным, поскольку на примере данной литературы, и творчества Ирвинга в частности, можно проследить роль литературы в выработке и внедрении национальной идеи.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, М.П. К «Истории села Горюхина» (Пушкин и «История Нью-Йорка») / М.П. Алексеев // Пушкин. Статьи и материалы. – Одесса, 1926. – Вып. 2. – С. 70 – 87.
2. Ахматова, А.А. Последняя сказка Пушкина («Легенда об арабском звездочете») как источник «Сказки о золотом петушке» / А.А. Ахматова // Звезда. – 1933. – № 1. – С. 161 – 176.
3. Bryant, W.C. A Discourse on the Life, Character and Genius of Washington Irving: Delivered Before the New York Historical Society... 3rd of April, 1860 / W.C. Bryant. – New York: G.P. Putnam, 1860. – 46 p.
4. Duyckinck, E.A. Irvingiana: a Memorial of Washington Irving / E.A. Duyckinck. – New York: Charles B. Richardson, 1860. – 64 p.
5. Irving, P.M. The Life and Letters of Washington Irving: by His Nephew, Pierre M. Irving / P.M. Irving. – V.I. New York: G.P. Putnam's sons, 1862. – 422 p.
6. Warner, Ch.D. Washington Irving. American men of letters / Ch.D. Warner. – Houghton: Mifflin and company, 1881. – 304 p.
7. Hellman, G.S. Washington Irving, esquire, ambassador at large from the new world to the old / G.S. Hellman. – A.A. Knopf, 1925. – 355 p.
8. Паррингтон, В.Л. Вашингтон Ирвинг / В.Л. Паррингтон // Основные течения американской мысли: в 2-х т. – М., 1968. – Т. 2: Революция романтизма в Америке (1800 – 1860). – С. 237 – 247.
9. Williams, S.T. The Life of Washington Irving / S.T. Williams. – 2 vols. – N.Y.: Oxford University Press, 1935.
10. Brooks, V.W. The World of Washington Irving / V.W. Brooks. – E.P. Dutton And Company Inc., 1944. – 495 p.
11. Wagenknecht, E. Washington Irving: Moderation Displayed / E. Wagenknecht. – New York: Oxford University Press, 1962. – 223 p.
12. 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.
13. Hedges, W.L. Washington Irving: an American study 1802 – 1832 / W.L. Hedges. – 1965. – 274 p.
14. Myers, A.B. The Knickerbocker Tradition: Washington Irving's New York / A.B. Myers. – Sleepy Hollow Restorations, 1974. – 153 p.
15. Roth, M. Comedy and America: The Lost World of Washington Irving / M. Roth. – Kennikat Press, 1976. – 205 p.
16. Bowden, M.W. Washington Irving / M.W. Bowden. – Boston: Twayne Publishers, 1981. – 201 p.
17. Rubin-Dorsky, J. Adrift in the Old World: The Psychological Pilgrimage of Washington Irving / J. Rubin-Dorsky. – Chicago: University of Chicago Press, 1988. – 303 p.
18. Aderman, R.M. Critical essays on Washington Irving / R.M. Aderman. – Boston: G.K. Hall & Co., 1990. – 276 p.
19. Burstein, A. The Original Knickerbocker: The Life of Washington Irving / A. Burstein. – Basic Books, 2008. – 432 p.
20. Larner, J.P. North American Hero? Christopher Columbus, 1702 – 2002 / J.P. Larner // Proceedings of the American Philosophical Society. – Vol. 137, № 1 (Mar., 1993). – P. 46 – 63 [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.jstor.org/stable/986944>. – Date of access: 12.03.2012.

21. Jones, B.J. Washington Irving: An American Original / B.J. Jones. – Arcade Pub., 2008. – 468 p.
22. Stevens, M.S. Spanish Orientalism: Washington Irving and the Romance of the Moors. 2007. History Dissertations. Paper 8. [Electronic resource]. – Mode of access: [http://digitalarchive.gsu.edu/history\\_dis/8](http://digitalarchive.gsu.edu/history_dis/8). – Date of access: 04.02.2012.
23. Елистратова, А.А. Ирвинг / А.А. Елистратова // История американской литературы. – М.: АН СССР, 1947. – С. 114 – 141.
24. Николоюкин, А.Н. Америка Никербокера / А.Н. Николоюкин // Американский романтизм и современность. – М.: Наука, 1968. – С. 76 – 92.
25. Ковалев, Ю.В. Литература США / Ю.В. Ковалев // История всемирной литературы: в 9 т. – М.: Наука, 1989. – Т. 6. – С. 551 – 582.
26. Боброва, М.Н. Вашингтон Ирвинг / М.Н. Боброва // Романтизм в американской литературе XIX века. – М., 1972. – С. 18 – 51.
27. Зверев, А.М. Вашингтон Ирвинг / А.М. Зверев // История литературы США: в 7 т. – М.: Наследие, 1999. – Т. 2. – С. 55 – 96.
28. Засурский, Я.Н. Введение / Я.Н. Засурский // История литературы США: в 7 т. – М.: Наследие, 1999. – Т. 2. – С. 5 – 12.
29. Шерстюк, В.Ф. Творчество Вашингтона Ирвинга (1806 – 1824): автореф. дис. ... канд. филол. наук / В.Ф. Шерстюк. – М., 1965. – 20 с.
30. Мухамадеева, Н.М. Художественный метод Вашингтона Ирвинга в первый период творчества: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Н.М. Мухамадеева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. – 23 с.
31. Оленева, В.И. Современная американская новелла, к вопросу истории и теории жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / В.И. Оленева. – Киев, 1969. – 24 с.
32. Апенко, Е.М. Американская романтическая новелла. К вопросу истории и теории жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е.М. Апенко. – Л., 1979. – 16 с.
33. Тюрин, С.В. Рецепция Вашингтона Ирвинга в России 20 – 30-х годов XIX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / С.В. Тюрин. – Нижний Новгород, 2007. – 184 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/retseptsiya-vashingtona-irvinga-v-rossii-20-30-kh-godov-xix-veka>. – Дата доступа: 06.02.2012.
34. Федулова, О.В. Гоголь и Ирвинг: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О.В. Федулова. – Тверь, 2005. – 168 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/gogol-i-irving>. – Дата доступа: 06.02.2012.
35. Романчук, Л.А. Фантастика в новеллах Вашингтона Ирвинга / Л.А. Романчук [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.goman-chuk.narod.ru/1/Irving.htm>. – Дата доступа: 04.02.2012.
36. Стулов, Ю.В. 100 писателей США / Ю.В. Стулов. – Мн.: Выш. шк., 1998. – 334 с.

Поступила 20.04.2012

#### WASHINGTON IRVING IN CONTEMPORARY RESEARCH: IN SEARCH OF NOVELTY

O. KLOS

*The article is devoted to the problem of researching into the works of the American writer Washington Irving. Principal attention is paid to the critical and biographical studies made by American, Russian and Belarusian scientists in the latest decades. Besides, the article offers an overview and a brief analysis of the major studies of the XIX<sup>th</sup> and XX<sup>th</sup> centuries. This retrospective view gives a clearer picture of the character and direction of the special interest in Irving. It also helps to evaluate his contribution to the development of American national literature as seen by the representatives of different generations, schools and cultures. Irving's biography and works have been thoroughly researched in American literary science. However, the beginning of the XXI<sup>th</sup> century shows the revival of the interest in his personality and heritage. In Russian literary criticism Irving has traditionally been paid attention to in the histories of American literature and studies of American romanticism.*

УДК: 821.111.09-31

**ВОСПРИЯТИЕ И ПЕРЕРАБОТКА ТВОРЧЕСТВА ДЖЕЙН ОСТЕН  
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА  
(ЭКРАНИЗАЦИИ, МЭШАПЫ, ФАНФИКИ)**

**А.С. КОНОНОВА**  
(Полоцкий государственный университет)

*Романы Остен в настоящее время не только многократно переиздаются, но и становятся основой для новых произведений, что свидетельствует об актуальности их тематики и проблематики. В представленном исследовании автором систематизированы и классифицированы современные произведения, созданные на основе и «по мотивам» произведений известной британской писательницы. Для каждой группы произведений приведены и проанализированы примеры. Приводится толкование терминов «мэшап» и «фанфик», уже ставших популярными и распространенными не только в сфере Интернет-коммуникации. Делается попытка разграничить и подробно охарактеризовать данные явления на примере мэшапов и фанфиков на произведения Джейн Остен.*

**Введение.** Джейн Остен (1775 – 1817) оставила после себя относительно немногочисленные произведения, не все из которых были закончены. Примерно половина из них не известна широкой публике. Тем не менее интерес к ее творчеству не только не утихает, но, кажется, приобретает масштабы всеобщей увлеченности. Так, если при жизни писательницы на ее романы было написано всего 12 критических статей (в том числе знаменитый восторженный отзыв Вальтера Скотта об «Эмме»), со дня ее смерти до 1870 года – немногим более 50 (хотя среди них встречаются уже достаточно серьезные и глубокие монографии), то созданные исследовательские и публицистические работы после 1870 года исчисляются тысячами.

Кроме того, в среде поклонников Джейн Остен уже в первой половине прошлого века сформировалось два четко очерченных «лагеря» – «остинисты» и «джейнисты» (последний термин был введен критиком Джорджем Сейнтсбери, который впервые употребил слово «джейнисты» в предисловии к роману Джейн Остен «Гордость и предубеждение», и окончательно закрепился с выходом в свет рассказа Рэдьярда Киплинга «Джейнисты» в 1923 году). Представители первого направления видят в творческом наследии Остен прежде всего материал для литературоведческих и культурологических исследований, а второго – источник занимательного чтения, художественные произведения, которыми следует восхищаться и наслаждаться.

Считается, что ее произведения становятся все более и более популярными, прежде всего из-за своей созвучности современной манере литературного повествования: ее произведениям присуще умение придать значительность и глубину обыденному, тонкость психологического рисунка, ироничная и мягкая манера повествования, неоднозначность, «непроницаемость» ее прозы. Неожиданная ироническая переоценка выводов, к которым уже готов был прийти легковёрный читатель, заставляет задуматься и привлекают даже самого избалованного современного читателя. То есть, по сути, современного читателя привлекают те самые качества, что делали ее прозу непривычной для XIX века, раздражали и приводили к нелестным отзывам современников (например, Уордсворта и Шарлотту Бронте) – лаконизм, сдержанность, передача авторского отношения к образу через иронию, наличие подтекста [1, с. 3].

Свидетельств того, что Джейн Остен завоевывает все большую славу, можно найти множество. Например, в 2002 году англичане назвали ее одной из самых великих людей Британии, она заняла 70-ю позицию в соответствующем рейтинге «100 great British heroes» [2], который был составлен БиБиСи по итогам опроса более 30 000 англичан. Год спустя, по результатам опроса, проведенного все той же компанией БиБиСи, «Гордость и предубеждение» стал вторым по популярности среди земляков писательницы романом [3]. Следует отметить, что в тот же рейтинг вошло еще два романа писательницы, «Доводы рассудка» и «Эмма», занявшие, соответственно, 38-е и 40-е места. В то же время имело место одно небезынтересное происшествие: один из преданных поклонников Остен, директор ежегодного фестиваля Джейн Остен в Бате, в 2007 году разослал 18 копий романов (несколько первых глав и краткое изложение дальнейшего сюжета) «Аббатство Нортенгер», «Гордость и предубеждение» и «Доводы рассудка» (с незначительными изменениями в тексте) различным английским издательствам, и лишь одно из них в своем ответе упомянуло, что роман «... представляет собой весьма оригинальное чтение» [4], остальные же просто отказали в публикации, даже не заметив того, что им прислали произведения, считающиеся классикой мировой литературы. Британская «Дейли Мейл» так прокомментировала данное событие, перефразировав первые строки «Гордости и предубеждения»: «Общезвестно, что многие из нас, кто утверждает, что читают классическую литературу, просто врут. Или смотрели фильм вместо того, чтобы прочитать книгу» (перевод мой. – А. К.) [5].

**Основная часть.** Однако возрастающая популярность Джейн Остен выражается не только в увеличении количества исследований и переиздании ее произведений огромными тиражами. Ее романы в последнее время активно экранизируются. Кроме того, и романы, и биография самой писательницы служат материалом для дальнейшей переработки. С точки зрения переосмысления и «утилитарного» использования (т.е. не просто переиздания ее произведений, а, например, написания на их основе сценариев для фильмов, создание различных художественных произведений на основе ее биографии, а также создание самостоятельных литературных произведений на основе ее романов) творчества писательницы можно выделить несколько направлений.

**Экранизации ее произведений.** Все шесть самых известных романов писательницы были экранизированы несколько раз, с различной степенью адаптации текста для сценария, некоторые из них стали сериалами. Не был экранизирован лишь роман «*Леди Сьюзан*» и произведения, вошедшие в сборник «*Ювенилия*».

**Создание различных произведений (романов, повестей, киносценариев) на основе биографии писательницы.** Данное направление стало весьма популярным в последнее время, что вполне объяснимо: поскольку произведения замечены и востребованы массовым читателем, неизбежно появляется интерес к личности их создателя. Этот интерес подхлестывается еще и тем фактом, что после смерти Джейн Остен ее сестра Кассандра Остен незадолго до собственной кончины уничтожила большую часть сохранившихся писем Джейн, поэтому о ее жизни доподлинно известно совсем немного. Тем не менее за последние несколько десятилетий помимо экранизаций ее знаменитых романов появилось большое количество произведений и фильмов, повествующих о жизни Джейн Остен: «*Потерянные мемуары Джейн Остен*» С. Джеймс (2009); «*Becoming Jane Austen*» Дж. Х. Спенса (2003) стала основой для радиоспектакля «*Jane and Tom: The Real Pride and Prejudice*» и экранизирована в 2007 г.; «*Книжный клуб Джейн Остен*» К. Дж. Фаулер (2004) экранизирована в 2007 г. Данные произведения цитируют с различной степенью точности две биографические книги, созданные родственниками писательницы после ее смерти: «*Jane Austen, Her Life and Letters*» У. и Р. Остена-Ли и «*A Memoir of Jane Austen*» Дж. Остена-Ли, а также сохранившиеся письма писательницы. Большая часть того, что рассказано в этих романах и фильмах, однако, – художественный вымысел.

**Использование героев, созданных Остен, для создания новых, современных произведений.** К этой категории можно отнести: знаменитый «*Дневник Бриджит Джонс*» Хелен Филдинг, опубликованный в 1998 и экранизированный в 2001 году; снятый в 2004 году совместными усилиями французской, британской и американских киностудий индийский мюзикл «*Невеста и предрассудки*»; британский мини-сериал в 2008 году «*Lost in Austen*» (в русском переводе «*Потерянная книга Джейн Остен*», перевод, который совершенно искажает смысл фильма); несколько американских романтических комедий: «*From Prada to Nada*» (в русском переводе – «*Prada и чувства*», адаптация «*Разума и чувства*»), 2011 г.; две адаптации «*Эммы*» – «*Айша*» (2010) и «*Бестолковые*» (1995). Все эти книги и фильмы объединяет то, что за основу взят сюжет того или иного романа Джейн Остен, действующие лица сохраняют даже в мелочах характеры и привычки, присущие персонажам романов, однако само действие помещается в другие «декорации» как хронологически, так зачастую и географически. Имена героев могут сохраняться («*Дневник Бриджит Джонс*», «*Lost in Austen*»), а могут заменяться другими («*Prada и чувства*», «*Айша*», «*Бестолковые*»). Неизменным остается и сюжет, за исключением некоторых отдельных эпизодов, продиктованных изменением места и времени действия, т.е. за исключением тех случаев, когда то или иное поведение обусловливается «миром», в котором теперь существуют персонажи. Подобные произведения «по мотивам» романов писательницы только в очередной раз доказывают, что ни тематика, ни проблематика созданных ею 200 лет назад историй не потеряли своей остроты и актуальности.

**Мэшапы и фанфики по произведениям писательницы.** Их появление стало, пожалуй, самым неоднозначным и вызывающим наибольшее количество споров явлением как среди поклонников творчества Остен, так и среди тех, кто до сих пор оставался к нему равнодушным. Прежде всего следует разобраться с определениями данных терминов, чтобы иметь возможность относить к данной категории то или иное литературное произведение. Данные термины, хотя и широко распространены, пока не были закреплены в литературоведческих или культурологических словарях, поэтому в данной статье мы будем использовать определения из сети Интернет.

Фанфик (от англ. *fan* – поклонник и *fiction* – художественная литература) – разновидность творчества поклонников популярных произведений искусства, производное литературное произведение, основанное на каком-либо оригинальном произведении (как правило, литературном или кинематографическом), использующее его идеи, сюжет и (или) персонажей. Фанфик может представлять собой продолжение, предысторию, пародию, «альтернативную вселенную», кроссовер («переплетение» нескольких произведений) и т.д. [6].

Мэшап (также мэш-ап, англ. *mashup* – смешение) – жанр, в котором за основу взяты реальные исторические фигуры или классические произведения. Первоначально данный жанр возник в области ком-

пьютеров и музыки, в дальнейшем распространился и на литературу [7]. При создании произведения в этом жанре изначально компилировали два (редко – больше) источника, получая в итоге новый продукт. В литературе же, как правило, первым источником служит уже существующее классическое произведение, а вторым – вымысел автора, создающего мэшап.

Фанфики с использованием в качестве исходного материала сюжетов и персонажей, созданных Остен, появляются постоянно, причем на различных языках. Среди них можно назвать «*Anne de Bourgh's Guide to Hunting and Fishing*» и «*Anne de Bourgh's Diary*» Терезы Филдс, «*Нежданная песня*», написанная английским автором с псевдонимом «Рика», «*Пустоцвет*» Е. Первушиной, «*Эпистолярные забавы*» С. Беловой, «*В тени*» Е. Юрьевой и многие другие. Данные произведения повествуют чаще всего о судьбе, взглядах и нравах второстепенных персонажей романов Остен, описывают их жизнь во время событий, о которых рассказано в оригинальных произведениях, либо по окончании действия романа. Многие из них написаны в форме дневников и писем, в которых герои, созданные Остен, высказывают напрямую собственные взгляды и воззрения, порой довольно остроумные и забавные.

Так, например, в самом объемном произведении из вышеупомянутых, романе «*В тени*», который насчитывает 15 глав, рассказывается история Энн де Бер, дочери леди Кэтрин де Бер, покровительницы мистера Коллинза и тетки мистера Дарси из романа Остен «*Гордость и предубеждение*». Энн практически не участвовала в событиях оригинального романа, постоянно оставаясь в тени собственной деспотичной матери и огромного приданого. Вероятно, именно поэтому ее персона так привлекает создателей фанфиков. В романе «*В тени*» автор раскрывает характер героини, рассказывает о ее отношении к тому, что происходит в «*Гордости и предубеждении*» (действие фанфика развивается параллельно с действием произведения-оригинала, иногда пересекаясь, но теперь уже события «*Гордости и предубеждения*» становятся побочной, лишь слегка намеченной сюжетной линией, а персонажи оригинального романа – второстепенными), а также освещает ее дальнейшую судьбу. При этом язык, которым написано произведение, близок к классическим, привычным читателю переводам романа, новых персонажей автор не вводит, и лишь слегка дополняет оригинал, добавив сцену неудавшегося побега Уикхэма и Энн. Таким образом, роман представляется достаточно органичным не продолжением даже, а дополнением «*Гордости и предубеждения*». То же самое можно сказать и о большинстве других фанфиков как русско-, так и англоязычных.

Появление и широкое распространение подобных фанфиков можно объяснить словами Терезы Филдинг: «*Jane Austen fan-fiction is one of the most enjoyable things to write*». Они создаются, как правило, людьми, которые отлично знакомы с творчеством писательницы и созданным ею миром, знакомы настолько хорошо, что могут предугадать, опираясь на описание, прямое или косвенное, данное Остен, реакцию того или иного персонажа ее произведений на то или иное событие, описать типичный день его жизни, и даже сделать это в манере, присущей самой Остен. Кроме того, такие фанфики доставляют удовольствие не только тем, кто их пишет, но и читателям: многие из них, привыкнув к распространенному в нынешней культуре обилию различных сиквелов (продолжений книг и фильмов, которые могут создаваться как автором первого произведения, так и другими авторами, которые стремятся сохранить стилистику, тематику и проблематику первого произведения), с безусловным интересом встречают продолжения любимых ими историй. Следует также отметить, что большинство фанфиков такого типа, хоть и являются субъектом авторского права, но, как правило, не издаются и находятся в открытом доступе, т.е. чаще всего авторы не преследуют корыстных целей, создавая свое произведение.

Немного иначе обстоит дело с мэшапами. Если фанфики претендуют на «правдивость» (естественно, правдивость эта условна, это реальность, созданная в рамках другой, уже ранее созданной художественной реальности), и их авторы разделяют мнение о том, что «*Нужно сковывать себя ограничениями – тогда можно свободно выдумывать*» [8, с. 53], и в качестве такого ограничения рассматривают оригинальное произведение, то авторы мэшапов «раздвигают» границы оригинала, просто вставляя в него фрагменты, созданные собственным воображением.

Самыми яркими примерами мэшапов по произведениям Джейн Остен можно назвать «*Гордость и предубеждение и зомби*» С. Грема-Смита и «*Разум и чувства и гады морские*» Б. Х. Уинтерса, написанные в 2009 году. Эти книги часто характеризуют, как «микрохирургическое вмешательство» авторов в текст оригинальных романов [9]. Однако вряд ли это вмешательство можно назвать незаметным.

Роль создателей вышеупомянутых мэшапов состояла в том, чтобы, воспользовавшись существующим текстом, вставить в него фрагменты, созданные собственным воображением. При этом, в отличие от авторов фанфиков, они даже не стремятся к достоверности и органичности, разрушая то, что принято называть «духом эпохи». Можно довольно долго рассуждать о том, что события, добавленные новыми авторами, не имеют ничего общего с действительностью, однако с литературоведческой точки зрения гораздо интереснее проанализировать то влияние, которое оказали на оригинальное произведение эти вставные отрывки.

С одной стороны, авторы, описывая новые сцены, стремились сохранить речь персонажей такой, какой она была во времена Остен; с другой – это коснулось лишь внешней, стилистической ее части, содержание же очень часто совершенно не соответствует оригинальному произведению.

Так, например, в *«Гордости и предубеждении и зомби»* герои часто обмениваются скабрзностями (чего, безусловно, не позволяли себе герои романа Остен), при этом краснеют, но не от смущения, а лишь от едва сдерживаемого смеха [9, с. 60, 287]. Также были изменены биографии почти всех персонажей – каждый из них в прошлом обучался боевым искусствам на Востоке, в Китае или Японии. Кроме того, в текст произведения были включены многочисленные сцены убийства зомби (довольно подробно описывающие их уничтожение) и драк между персонажами: мистер Дарси побоями выбивает у бывшей гувернантки Джорджианы сведения о местонахождении Лидии и Уикхэма, он же жестоко избивает Уикхэма, чтобы инсценировать несчастный случай, Элизабет убивает ниндзя леди Кэтрин, Элизабет начинает битву с мистером Дарси, когда тот делает ей предложение в первый раз, леди Кэтрин вызывает Элизабет на поединок... При этом все сражения ведутся в технике и с помощью оружия, характерного для восточных единоборств, что, безусловно, никак не было возможно в Англии эпохи Регентства, не говоря уже о том, что в те времена была невозможна драка с участием дам. Встречаются и совершенно нелепые и нелогичные сцены: например, Элизабет, возмущаясь поведением Дарси, желает, чтобы *«...его настиг меч Дзатоити»*, т.е. вымышленного героя японского телесериала [9, с. 89], леди Кэтрин *«...сражает девяносто живых мертвецов при помощи одного лишь промокшего под дождем конверта»* [9, с. 175], а когда Лидия сбежала с Уикхэмом, это всех удивляет, – ведь хотя *«...она вырезала его имя у себя на груди...»*, сестры *«...не могли припомнить ничего, что указывало бы на их чувства»* [9, с. 318]. Но, пожалуй, самыми нелогичными и странными оказываются сцены, где описывается поведение Шарлоты Лукас, зараженной «неизвестным недугом»: читателю то сообщается, что она *«...принималась грызть свою руку...»*, то *«...повалилась на землю и принялась запихивать в рот охапки хрустящих осенних листьев»* [9, с. 199, 173], при этом никто ничего не замечает. Эти и подобные эпизоды, вставленные в роман «соавтором» Остен, можно перечислять довольно долго, однако целесообразнее выделить влияние, которое они оказали на текст оригинального романа:

- многие характеры, созданные Остен, подверглись кардинальным изменениям. Элизабет теперь более кровожадна и мстительна, чем остроумна; Дарси – воинственен и хуже воспитан; леди Кэтрин, да и Элизабет, предстают эдакими современными «универсальными киллерами», и даже мистер Беннет превращается не только в мастера боевых искусств, но и в прелюбодея;

- значительно изменены не только биографии героев, но и некоторые эпизоды оригинального романа, помимо поединков и охоты в него включено самоубийство мистера Коллинза;

- нарушен один из основополагающих принципов Остен – писать лишь о том, чему она сама была свидетельницей;

- во вставных сценах стиль общения героев кардинально отличается от того, что был принят между героями Остен: появляются двусмысленные и просто неприличные шутки, упоминания героев комиксов и телесериалов, аллюзии на буддизм, очень откровенные высказывания сексуальной окраски;

- в мэшапе можно (условно) выделить две сюжетные линии: созданную ранее Остен и новую, назовем ее «зомби». При этом если первая линия носит законченный характер – все герои обладают своей биографией, родственными связями, есть предпосылки того, что их жизнь будет развиваться и далее, т.е. они реальны (конечно, в рамках этой, вымышленной, реальности), то линия «зомби» явно не имеет ни начала, ни конца. В романе нет объяснения, как и когда появился «недуг», лишь туманные намеки, нет другого средства борьбы, кроме как декапитация, и зомби кажутся какими-то бутафорскими, хотя автор и старался придать им реальность, тщательно описывая их отталкивающую внешность и сцены их уничтожения.

Все это придает «новому» роману тон пародии, при этом пародия эта далека от того, что когда-то создавала сама Остен. Если в своих пародийных произведениях она никогда не выходила за рамки реальности, то автор данного мэшапа реальность сохранить даже не стремится, превращая роман в очередной американско-восточный боевик, в котором зрелищность занимает центральное место, чаще всего в ущерб достоверности, собственно сюжету и эстетико-художественной ценности.

Что же касается второго произведения *«Разум и чувства и гады морские»*, то в нем автор также вольно обращается с текстом оригинала, вводя в него борьбу англичан с морскими созданиями-мутантами, атакующими людей. Кровавых сцен здесь почти нет, зато роман изобилует терминами, касающимися биологии морских обитателей и генной инженерии. Автор также меняет героев. Так, например, полковника Брэндона он награждает бородой из живых щупалец и жабрами, которые появились в результате «проклятия морской ведьмы», сэра Мидлтона – женой-принцессой, дочерью вождя племени с далеких островов, при этом сэр Мидлтон перебил всех мужчин племени, ограбил племя, а всех женщин вывез в Англию; Люси Стилл оказывается морской ведьмой, вышедшей на охоту, которая съедает брата Эдварда Феррасса (изменение сюжета). Кроме того, в данном произведении, в отличие от первого мэшапа, можно выделить три сюжетных линии: созданную Остен в *«Разуме и чувствах»*; линию борьбы англичан с мор-

скими чудовищами (изобилующую логическими несоответствиями), а также третью, мистическую линию, главным действующим лицом которой оказывается самая младшая из сестер Дэшвуд, Мэри, которая почти не упоминается в оригинальном произведении. Третья линия содержит неясные намеки на то, что рыбы и другие морские чудовища не просто нападают на людей, а делают это согласно существующему между ними заговору, т.е. руководствуются соображениями рассудка, а также на то, что существуют некие «боги», которые управляют то ли поведением людей, то ли поведением морских обитателей. Интересно, что на протяжении всего романа, когда Мэри пытается рассказать и показать сестрам и матери что-то, что непосредственно касается этого заговора и богов, все вокруг оказываются глухими и слепыми (ср. поведение окружающих с Шарлоттой Лукас). В целом же в данном произведении можно выделить те же аспекты влияния новых эпизодов на сюжет, что и в предыдущем.

**Заключение.** О том, представляют ли все описанные выше произведения (экранизации, произведения «по мотивам», фанфики, мэшапы, художественные произведения, созданные на основе биографии писательницы) художественную, эстетическую ценность, можно говорить очень долго, и вряд ли возможно найти однозначный ответ. Однако их существование неоспоримо доказывает, что творчество Джейн Остен вызывает значительный интерес не только у современного литературоведа, но и у современного читателя, в том числе массового, и что в нем есть еще множество аспектов, которые только предстоит открыть.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Четчко, М.В. Реалистический роман Джейн Остен: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.01.05 / М.В. Четчко; Моск. гос. лингв. УН-т. – М., 1979. – 17 с.
2. 100 great British heroes [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2208532.stm>. – Дата доступа: 30.03.2012.
3. The Big Read [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/top100.shtml>. – Дата доступа: 30.03.2012.
4. The author and the Austen plot that exposed publishers' pride and prejudice [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.guardian.co.uk/uk/2007/jul/19/books.booksnews>. – Дата доступа: 30.03.2012.
5. Jane Austen fan submits her work anonymously to publishers... and receives a dozen rejections [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-469342/Jane-Austen-fan-submits-work-anonymously-publishers-receives-dozen-rejections.html>. – Дата доступа: 30.03.2012.
6. Фанфик [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Фанфик>. – Дата доступа: 30.03.2012.
7. Мэшап [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Мэшап\\_\(литература\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Мэшап_(литература)). – Дата доступа: 30.03.2012.
8. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко. – М.: Астрель: CORPUS, 2011. – 160 с.
9. Грэм-Смит, С., Остен, Дж. Гордость и предубеждение и зомби / С. Грэм-Смит, Дж. Остен. – М.: Астрель: CORPUS, 2010. – 445 с.
10. Уинтерс, Б.Х. Разум и чувства и гады морские / Б.Х. Уинтерс, Дж. Остен. – М.: Астрель: CORPUS, 2010. – 448 с.

Поступила 11.04.2012

#### PERCEPTION AND REVISION OF JANE AUSTEN'S NOVELS IN THE 2ND HALF OF THE XX – THE BEGINNING OF THE XXI CENTURIES (SCREENINGS, MASHUPS, FANFICS)

A. KONONOVA

*Jane Austen's novels are not only reedited nowadays, but also become basis for new works of art, which is a reliable proof of the fact, that their topics and problems are still modern and up-to-date. In the article there is a classification of modern works of art, which are based on the famous British writer's novels. Also the terms "mashup" and "fanfic" are explained, which have gained popularity not only in the sphere of Internet-communication. These phenomena are characterized in detail, and a borderline is drawn between them, with mashups and fanfics to Austen's works as examples.*

УДК 821.111(73)-32

**МНОЖЕСТВЕННОСТЬ ВОЗМОЖНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ  
КАК ХАРАКТЕРНАЯ ОСОБЕННОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. ГОТОРНА****Е.И. БЛАГОДЕРОВА***(Полоцкий государственный университет)*

*Обосновывается актуальность произведений Н. Готорна для научного изучения и современного общества в целом. Выделены основные проблемы, нашедшие отражение в произведениях писателя, такие как интерес к внутреннему миру человека, проблема морального выбора, вопросы совести, греха, вины, искупления. На примере рассказа «Черная вуаль священника» рассматривается характерный повествовательный приём Н. Готорна, «принцип неопределённости». Данный приём позволил автору уклониться от окончательных моральных суждений, был направлен на то, чтобы побудить читателя мыслить, предоставить ему возможность самому найти истину. В результате проведённого исследования делается вывод о том, что многие произведения писателя не подлежат однозначному истолкованию, так как они намного богаче, чем любое из этих индивидуальных прочтений.*

**Введение.** По истечении полутора столетий творчество Н. Готорна пользуется неизменной популярностью у читателей и привлекает внимание исследователей. Интерес к его произведениям объясняется не только их высокими художественными качествами, но также и тем, что в своих романах и рассказах Готорн затрагивал вопросы по-прежнему актуальные для современного общества, такие как противостояние коллективистских и индивидуалистических ценностей, проблема морального выбора и свободы человека в целом. Именно эти вопросы были в центре внимания одного из самых популярных и востребованных направлений современной философии – экзистенциализма. Особенно актуальными являются произведения Н. Готорна для современного белорусского общества, всё ещё переживающего трансформационные процессы по причине относительно недавней смены социально-экономического и политического уклада и в связи с этим сталкивающегося с ситуацией размывания устоявшихся нравственно-этических ориентиров, что заставляет человека чувствовать себя неуверенным в правильности своих действий.

Если говорить о вкладе Н. Готорна в развитие национальной литературы, то принято считать, что наряду с В. Ирвингом и Э. По он заложил основы современного американского рассказа. По мнению М. Каули, Н. Готорн первый среди американских писателей начал создавать «настоящие рассказы, рассказы в современном смысле слова: не отрывки или эпизоды, а повествования, построенные вокруг единого действия и обладающие цельностью лирических стихотворений» [1, с. 45]. Интересен тот факт, что при разработке теории романтической новеллы Э. По использовал материал сборника «Дважды рассказанные истории» (Twice-told tales, 1842) Н. Готорна [2, р. 87].

С Готорном также связывают появление нового типа исторического повествования. В отличие от традиционного американского исторического романа, основы которого заложили произведения Вашингтона Ирвинга и Фенимора Купера, Готорн выносит в центр повествования внутренний мир личности, а не историческое событие. Его творчеству свойственен объективный подход к отображению прошлого, в показе исторических событий отсутствует идеализация. Кроме того, сегодня нет сомнений в том, что корни современного психологического романа восходят к произведениям Э. По и Н. Готорна. Писатель стремился проникнуть в глубины сознания, узнать, что скрывается за внешностью, словами и поступками человека.

Несмотря на то, что со времени расцвета его творчества прошло уже более 150 лет, в высших учебных заведениях, лицеях, гимназиях гуманитарного профиля студенты в обязательном порядке читают произведения Н. Готорна, его книги постоянно переиздаются и переводятся на иностранные языки, а интерес критиков к его работам не иссякает. Можно предположить, что во многом этот факт объясняется характерной особенностью повествовательной техники Н. Готорна, а именно «*принципом неопределённости*» [3, с. 36], «*формулой альтернативных возможностей*» по А. Уинтерсу («*formula of alternative possibilities*») [4, р. 356] или, как обозначил Ф.О. Маттисен в своей книге «Американский Ренессанс», «*приёмом множественного выбора*» («*the device of multiple choice*») [5, р. 276].

По мнению Ю.В. Ковалева, в период позднего романтизма только Н. Готорн и Г. Мелвилл применяли принцип неопределённости так широко и разнообразно. У Готорна «*этот принцип легко обнаруживается в композиции, сюжетной структуре, характерах действующих лиц, в системе многозначных, вернее неопределённых, символов, в авторских оценках и отступлениях*» [3, с. 36]. В своих произведениях Готорн придерживается различных точек зрения. Повествователь мог описывать события в перспекти-

ве того времени, когда они происходят и также разделять все суеверия и предрассудки, характерные для того периода, либо он мог рассказывать о прошлом с позиции просвещенной личности XIX века.

**Основная часть.** В качестве иллюстрации характерного творческого приема Н. Готорна можно рассмотреть один из наиболее загадочных и спорных в истолковании критиками рассказов писателя «Черная вуаль священника» («The Minister's Black Veil»). Священник одного из приходов в Новой Англии, мистер Хупер, на одной из воскресных служб появляется с черной вуалью на лице и больше уже не снимает ее до самой смерти. Этот отрезок черной материи внушает всем необъяснимый страх, смешанный с любопытством, но никто не отваживается спросить преподобного мистера Хупера о причине его поступка. Несмотря на то, что священник по-прежнему приветлив и доброжелателен, ведет себя как прежде, все старательно избегают его общества. Его невеста Элизабет также прекращает с ним отношения; исключение составляют лишь кающиеся грешники, желающие исповедаться только мистеру Хуперу и никому больше. Даже на смертном одре священник не позволяет снять черную вуаль.

На протяжении всего рассказа повествователь не дает прямого ответа, что означает черная вуаль, не объясняет, с какой целью священник принял этот обет, нужна ли она для того, чтобы скрыть или наоборот продемонстрировать что-либо. Примечание автора к данной притче представляет интерес, но отнюдь не способствует раскрытию тайны этого символа, скорее, наоборот, запутывает еще больше. В нем говорится о другом священнике Новой Англии, Д. Муди из Йорка, штат Мэн, который привлек к себе всеобщее внимание такой же причудой. «*In his case, however, the symbol had a different import. In early life he had accidentally killed a beloved friend; and from that day till the hour of his own death, he hid his face from men*» [6, p. 371] («Однако у того этот символ имел другой смысл. В дни молодости он по несчастной случайности убил своего близкого друга – с тех пор он до самой смерти прятал свое лицо от людей») [7, с. 93].

Реплики главного героя также полны таинственности. На вопрос своей невесты, является ли черная вуаль символом скорби или совершенного греха, он не дает ни утвердительного, ни отрицательного ответа: «*if I hide my face for sorrow, there is cause enough... and if I cover it for secret sin, what mortal might not do the same?*» [6, p. 379] («если прятать лицо меня заставляет скорбь, то это само по себе уже достаточная причина, ... а если тайный грех, то разве вправе помнить о нем отказано кому бы то ни было из смертных?») [7, с. 101]. Автор намекает на то, что ношение вуали может быть своеобразным способом покаяния за серьезное преступление, но в то же время не предоставляет веских оснований так думать.

Следует отметить, что тема тайного греха, вины за содеянное является одной из наиболее часто встречающихся тем в произведениях Н. Готорна. Это не случайно, так как писателю была не чужда религиозная идея его предков пуритан, вера в изначальную, присущую с рождения, греховность человека. В энциклопедии «*Puritans and Puritanism in Europe and America: A Comprehensive Encyclopedia*» (Пуритане и пуританизм в Европе и Америке) дается следующее определение первородного греха: «*Original sin ... was also imputed to all humankind. ... Original sin meant that all human beings shared in Adam's guilt, were corrupted by sin, and inherited a propensity to sin...*» [8, p. 545] («Первородный грех ... приписывался всему человечеству. Он означал, что все люди разделяют вину Адама, все запятнаны грехом и наследуют склонность к совершению греха...») (перевод наш – Е. Б.)). В то же время грех рассматривали и как наказание само по себе, так как он являлся злом в жизни грешника, влек за собой расстройства воли и разума, муки совести и страха перед Божьим гневом.

В тексте много намеков на то, что речь идет о тайном грехе. Предсмертные слова священника как раз относятся к одному из таких намеков: «*What, but the mystery which it obscurely typifies, has made this piece of crape so awful? When the friend shows his inmost heart to his friend; the lover to his best-beloved; when man does not vainly shrink from the eye of his Creator, loathsomely treasuring up the secret of his sin; then deem me a monster, for the symbol beneath which I have lived, and die! I look around me, and, lo! on every visage a Black veil!*» [6, p. 384] («Что же другое, как не тайна, которую она смутно в себе воплощает, сделало таким ужасным этот кусочек крепа? Если закадычные друзья действительно раскрывают друг перед другом душу, если у возлюбленных нет друг перед другом никаких тайн, если человек не делает напрасных попыток скрыться от глаз Создателя и постыдным образом утаить совершенный им грех, – если все это так, тогда считайте меня чудовищем и осудите тот символ, который я пронес сквозь всю мою жизнь и с которым умираю! Я вот гляжу на вас – и, о горе, на лице у каждого из вас Черная вуаль!») [7, с. 107]. Однако ни что это за грех, ни кто его мог совершить, сам священник или прихожане, автор не раскрывает.

Оказывается неоднозначным и сам символ черной вуали. Из-за воздействия, которое она оказывала на других, мистер Хупер прожил жизнь никем не любимым, «человеком, отчужденным от людей», «опороченный мрачными подозрениями», но в то же время черная вуаль «*had the one desirable effect, of making its wearer a very efficient clergyman*» [6, p. 381] («оказывала благотворное действие: она делала того, кто ее носил, еще более ревностным пастырем»), а проповеди священника звучали с особенной проникно-

венностью и убедительностью [7, с. 104]. Вуаль в качестве художественного символа побуждает к ряду предварительных интерпретаций, основанных на предположении. Однако его (символа) смысл заключается не в поиске единственно верного решения, а в способности побудить к размышлению, заставить читателя пережить эмоциональный и интеллектуальный подъем.

Ричард Бродхед в своей работе «The School of Hawthorne» (1986) и Джейн Томпкинс в «Sensational Designs» (1985) приходят к выводу, что в зависимости от различных исторических периодов читатели рассматривают произведения с позиции ценностей, характерных для их культуры на данный момент, поэтому каждый раз произведениям придают иной смысл, отличающийся в какой-то мере от предыдущих интерпретаций. Согласно их теории, сущность литературного произведения постоянно меняется в соответствии с преобладающими методами анализа и общетеоретическими установками [9; 10].

Так, о творчестве Н. Готорна критики писали с позиции культурно-исторического, биографического, психологического методов, его произведения не обошли своим вниманием также последователи новой критики, феминистской, марксистской, фрейдистской теорий, предлагая свои трактовки произведений, иногда полностью противоположные предыдущим. Данное произведение не является исключением. Некоторые придерживались мнения, что священник совершил страшное преступление (Э. По, в частности, был уверен, что оно связано с молодой девушкой, чьи похороны описываются в начале рассказа) [11, р. 48], другие полагали, что черная вуаль символизирует порочность и греховность человечества в целом. Акцентируя внимание на религиозной тематике произведения, многие исследователи рассматривали рассказ в свете библейских эпизодов. Например, в книге «Исход» говорится о том, что после того, как Моисей спустился с горы Синай спустя 40 дней и ночей, «лице его стало сиять лучами оттого, что Бог говорил с ним» [12, 34:29]. Передав все заповеди, Моисей «положил на лице свое покрывало» [12, 34:33] и не снимал его до следующего разговора с Богом [13, р. 34 – 35]. Кроме того, есть работы, в которых говорится о том, что мистер Хупер испытывал страх перед женщинами и носил вуаль с целью оградить себя от возможных домогательств с их стороны, либо что «Черная вуаль священника» затрагивает проблему рабства, и прототипом преподобного Хупера является американский политический деятель, основатель Американского общества борьбы с рабством, Уильям Ллойд Гаррисон [14; 11, р. 47]. Некоторые критики полагают, что следует обратить больше внимания на то воздействие, которое оказывает вуаль на самого священника и его прихожан [11, р. 47 – 49]. Существует еще много толкований данного рассказа, однако, несмотря на разночтения и полемику вокруг него, критики сходятся во мнении, что «Чёрная вуаль священника» – один из лучших образцов художественного мастерства Н. Готорна.

На наш взгляд, не стоит ограничивать смысл данного символа и всего рассказа в целом до узких рамок какой-либо из интерпретаций. Настаивать на единственно верном значении символа, истолковании данного поступка – значит уподобляться героям рассказа, размышляющим по поводу вуали преподобного Хупера: «кое-кто многозначительно кивал головой, давая понять, что способен раскрыть эту тайну, в то время как один или двое уверяли, что тайны вообще никакой нет, а просто от долгих ночных засидок при свете лампы у мистера Хупера настолько ослабли глаза, что им нужен теперь полумрак» [6, с. 96]. Можно согласиться с М. Данном, автором книги «Повествовательные стратегии Н. Готорна» (Hawthorne's Narrative Strategies», 1995), что выбор одной из интерпретаций приводит к игнорированию существенных доказательств в пользу противоположной, но именно эта особенность делает его произведения одновременно захватывающими, проблематичными и обескураживающими [10, р. 6 – 7].

**Заключение.** В своих произведениях Н. Готорн рассматривал вопросы нравственного сознания, совести, греха, вины, искупления и/или возмездия, при этом он воздерживался от окончательных выводов, предоставляя читателю возможность самому решить, что истинно, а что ложно, и находить ответы на поставленные вопросы.

Характерной повествовательной техникой Н. Готорна является принцип неопределенности. Каждый символ в его произведениях неоднозначен и обладает неисчерпаемым многообразием смыслов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Каули, М. Дом со многими окнами / М. Каули; сост. и предисл. Р. Орловой; коммент. Б. Гиленсона. – М.: Прогресс, 1973. – 327 с.
2. Hawthorne, N. The Critical Heritage / N. Hawthorne; ed. by J. Donald Crowley. – N.Y., 1970. – 532 p.
3. Готорн, Н. Избранные произведения: в 2-х т. / Н. Готорн; пер. с англ.; сост., коммент. А. Долинина; вступ. ст. Ю. Ковалева. – Л.: Худож. лит., 1982. – Т. 1. – 456 с.
4. Winters, Y. Maule's Curse: Hawthorne and the Problem of Allegory / Y. Winters // The American Review. – 1937. – September. – P. 339 – 361.

5. Matthiessen, F.O. American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman / F.O. Matthiessen. – N.Y.: Oxford University Press, 1941.
6. Hawthorne, N. Tales and Sketches / N. Hawthorne; Volume compilation, notes, and chronology copyright. – N.Y.: Literary Classics of the United States, Inc., 1982.
7. Готорн, Н. Избранные произведения: в 2-х т.; пер. с англ. / Н. Готорн; сост., коммент. А. Долинина. – Л.: Худож. лит., 1982. – Т. 2. – 512 с.
8. Puritans and Puritanism in Europe and America: A Comprehensive Encyclopedia / Ed. Francis J. Bremer, Tom Webster, 2006. – 744 p.
9. Richard, H. Brodhead The School of Hawthorne / H. Richard. – Oxford University Press, 1990. – 272 p.
10. Hawthorne's Narrative Strategies by Michael Dunne. – Jackson: University Press of Mississippi, 1995. – 204 p.
11. Leland, S. Person The Cambridge Introduction to Nathaniel Hawthorne Cambridge University Press / S. Leland. – New York, 2007. – 156 p.
12. Исход [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/443>. – Дата доступа: 15.05.2012.
13. Comprehensive research and study guide: Bloom's major short story writers. Nathaniel Hawthorne / Ed. and with an introduction by H. Bloom, 2001. – 89 p.
14. Robert, D. Crie "The Minister's Black Veil: Mr. Hooper's Symbolic Fig Leaf" / D. Robert // In Literature and Psychology. – 1967. – Vol. XVII, No. 4. – P. 211 – 18.

Поступила 15.03.2012

#### **MULTIPLICITY OF POSSIBLE INTERPRETATIONS AS A CHARACTERISTIC FEATURE OF N. HAWTHORNE'S LITERARY WORKS**

**E. BLAGODYOROVA**

*The topicality of N. Hawthorne's literary works for scientific research and contemporary society in general is substantiated. The author accentuates the main questions reflected in writer's literary works such as interest to the inner world of a human, moral choice problem, questions of conscience, sin, fault, atonement. N. Hawthorne's characteristic narrative strategy, "device of multiple choice", is treated in the article, taking "The Minister's Black Veil" as an example. Due to this strategy the author evaded definitive moral judgements, motivated readers to think and gave them a chance to find the truth. In conclusion it is stated that a number of literary works of N. Hawthorne cannot be interpreted with the help of only one method because the text is much richer than any of its individual realizations.*

УДК 821.111

## РОМАН ХИЛЬДЫ ДУЛИТЛ «ВЕЛИ МНЕ ЖИТЬ» И РИЧАРД ОЛДИНГТОН

И.А. АНТИПОВА

(Полоцкий государственный университет)

*Рассматривается роман известной американской писательницы Хильды Дулитл «Вели мне жить» (Bid Me to Live (A Madrigal)). Исследуются факты из её жизни, которые составили сюжетное ядро данного романа. Проводятся параллели с романом «Смерть героя» (Death of a Hero) английского писателя Ричарда Олдингтона. Выявлены общие черты данных произведений, касающиеся времени действия, описываемых событий, прототипов действующих лиц, выбора средств выразительности, манеры повествования и проблематики. Показана специфика изображения судьбы «потерянного» поколения с женской и мужской точки зрения.*

**Введение.** Творчество американской писательницы Хильды Дулитл (Hilda Doolittle, 1886 – 1961) охватывает пять десятилетий XX века (1911 – 1961) и включает произведения различных жанров. Она известна прежде всего как поэтесса, но её перу принадлежат также романы, мемуары, эссе, переводы с греческого. В 1960 году Хильда Дулитл стала первой женщиной-поэтом, награждённой почётной медалью за вклад в поэзию, присуждаемую Американской академией искусств и литературы. Погруженная в течение многих десятилетий в интеллектуальный модернизм, психоанализ, синкретическую мифологию и феминизм, Дулитл создала собственное уникальное видение действительности, пытаясь донести смысл фрагментированных осколков разрушенной войной культуры.

Хильда была единственной дочерью среди шестерых детей в незаурядном семействе Дулитлов. Родные матери девушки были прямыми потомками тайного божемного братства «потаённая» или «невидимая» церковь. Её мать, Хелен Евгения Дулитл, преподавала музыку и живопись в семинарии моравов. От матери Хильда унаследовала не только поэтический талант, но и любовь к Греции, откуда в Моравию пришли христианские миссионеры. Отец, Чарльз Лиендер Дулитл, – выдающийся математик, астроном, университетский профессор. Решающим в становлении Хильды Дулитл оказалось знакомство в 1901 году с будущим поэтом Эзрой Паундом. В 1907 году, вопреки воле родителей Хильды, они обручились. Эта помолвка, не закончившаяся свадьбой, имела решающие последствия: когда уехавший в 1908 году в Европу Паунд вернулся на короткое время в 1910 году в Нью-Йорк, он уговорил Хильду переехать в Лондон. Паунд, взяв под опеку молодую поэтессу, ввёл её в круг литераторов, где встречались их соотечественники Т.С. Элиот и Дж.Г. Флетчер, ирландец У.Б. Йетс, англичане Р. Олдингтон, Ф.С. Флинт, Ф.М. Хюффер (Форд) и другие. С лёгкой руки Паунда у Хильды появился и авторский псевдоним Н.Д.: прочитав её три новых стихотворения, одоблив ясность, чёткость образов, Паунд предложил отослать рукопись в Америку в журнал «Поэтри», и тут же внизу страницы написал «Н. Д., Imagiste». Позднее первую букву в своём псевдониме Дулитл объясняла как обобщение судеб всех женщин всех времён и народов, как Икс – загадку, как имя матери – Хелен (Елена по-гречески), и даже настаивала на том, что инициалы «Н.Д.» не имеют «я» – это обозначение чистого духа, находящегося вне времени, вне истории, вне пола.

Ранняя лирика Хильды Дулитл отвечала идеалу теоретиков имажизма, авангардистского литературного течения, оформившегося в английской поэзии в начале 1910-х годов. Позднее Эзра Паунд в эссе «Ретроспектива» расскажет, что в 1912 году Х. Д., Ричард Олдингтон и он договорились о трёх принципах поэтического творчества: «1) давать предмет напрямую, независимо от субъективного или объективного взгляда; 2) полностью отказаться от использования лишних слов, которые “не двигают” изображение; 3) о ритме: двигаться вслед за музыкальной логикой фразы, но не в такт метроному» [5]. Данные положения наиболее ярко проявились в творчестве Х. Д. С этого заявления, и начался имажизм, приверженцы которого стремились к классической ясности образа и ёмкости стиха.

В 1913 году Х. Д. вышла замуж за Ричарда Олдингтона. Она возлагала большие надежды на этот брак, полагая, что союз, основанный на взаимном уважении и любви, будет способствовать самосовершенствованию и творчеству обоих партнеров. Первая мировая война разрушила брак Хильды и Ричарда. Во время войны у них родился мертвый ребёнок, как считала сама Дулитл, эта потеря была вызвана реакцией на известие о затонувшем британском лайнере Лузитания. Примерно в это же время у Олдингтона начался роман с Бриджит Пэтмор, а в 1916 году он уходит добровольцем на фронт. Военный опыт перевернул мировоззрение Олдингтона, приблизив его творчество к действительности, для Хильды же её муж из влюблённого в высокую поэзию «греческого бога» превратился в грубого, циничного и бесчувственного солдата. Парализованная страхом за жизнь Ричарда, боязнь забеременеть во время войны, оскорблённая интрижками мужа с другими женщинами, Дулитл позже напишет: «Моим мужем была война» [3]. Подавленная личным горем и кровавыми событиями войны, Хильда обнаружила, что единственным другом, который понимал её состояние, был Дэвид Герберт Лоуренс. Их дружба, вызывая ревность Олдингтона, быстро крепла, они регулярно обменивались своими стихотворениями по почте. А в 1918 году

Олдингтон и Дулитл «приютили» Лоуренсов, которых выгнали из их дома по подозрению в шпионской деятельности в пользу немцев (Фрида Лоуренс, жена Дэвида Герберта Лоуренса, была немкой). В 1917 году у Олдингтона начался продолжительный роман с Дороти Йорк, которая временно проживала в их доме по просьбе Джона Курноса. Олдингтон писал Х. Д. с фронта: «Я люблю тебя, но желаю l'autre (других)» [3]. Чтобы сохранить брак, Ричард и Хильда договорились, что она временно уедет из Лондона с композитором Греем в Корнуолл, а в конце войны вернется к Олдингтону. В марте 1919 года у Хильды Дулитл родилась дочь Пердита. После рождения дочери в конце войны писательница познакомилась с молодой женщиной, литератором Уинфред Эллерман, выбравшей себе псевдоним «Брайер». Женщины подружились на всю жизнь, ведь именно Брайер подставила Хильде плечо в тот момент, когда все друзья оставили её и ей приходилось очень трудно: в 1918-м погиб на фронте её младший брат Гилберт, годом позже, не пережив потери сына, умер отец. В 1919 году Хильда и Ричард Олдингтон расстались. В 1930 году она снялась в фильме «Граница», поставленном Брайер и её вторым мужем Кеннетом Макферсоном. Опыт киносъёмки и психоанализа открыл новое десятилетие в жизни и творчестве Дулитл. Она много писала, хотя редко публиковалась. В конце пятидесятых годов Хильда напишет поэтические шедевры, которые войдут в «золотой фонд» американской культуры: «Елену в Египте», «Любовь зимой», «Волшебное зеркало». В 1959 и 1960 годах Хильде Дулитл вручат литературные премии, которые подтверждают её высокий поэтический статус.

Опубликовав лучшее из написанного, уничтожив личную переписку, завещав свои архивы душеприказчику и запретив неопубликованное в университетские библиотеки, Хильда Дулитл создала легенду о себе и о своём поколении. Этой легендой стал роман «Вели мне жить», который она писала 40 лет, сравнивая вызревание этой книги с процессом изготовления вина. (Писать его начала в 1921 году и работала над ним с большими перерывами: в 1939 году «собрала» первую редакцию романа, но рукопись отложила, вернувшись к ней десять лет спустя, в 1948 году, уничтожила более половины текста, переработала и назвала вторую редакцию «Мадригалом» – и снова отложила. Закончила роман в 1960 году, за год до своей смерти). Издатель предложил своё название «Вели мне жить», Хильда согласилась, но настояла на подзаголовке «Мадригал».

**Основная часть.** Сюжетное ядро романа составили события 1917 – 1918 годов: самого драматического периода в жизни Х.Д. и поколения молодых художников. Вышеописанные биографические факты из жизни Хильды Дулитл и Ричарда Олдингтона легли в основу романа, глубоко автобиографического и с завуалированной символикой. В романе писательница изобразила личную драму, совпавшую с трагедией поколения, воображая Рейфа Эштона (Ричарда Олдингтона), Фредерико или Рико (Д.Г. Лоуренса), Эльзу (Фриду Лоуренс), Беллу или Арабеллу (Дороти Йорк), Ванию или Вана (шотландского композитора Сесила Грея), Ивана Левски (Джона Курноса), Морган Ле Фе (Бриджит Пэтмор) и, разумеется, себя в роли Джулии. Книга Х.Д. – это роман «с ключом», т.е. роман с прозрачными прототипами, которых автор и не думала скрывать. Джулия Эштон живёт в Лондоне, она только что потеряла ребёнка, её муж Рейф принимает участие в первой мировой войне, пишет ей письма с фронта и иногда приезжает в отпуск, который проводит и с женой, и с любовницей, живущей наверху. Джулия, оплакивая потерю ребёнка, пытается примириться с неверностью мужа. Утешение она пытается найти во взаимоотношениях с Фредерико, жена которого не против их любовной связи (ведь у неё тоже намечается любовная интрижка). Но Джулию смущают свободные отношения, представляющие уже не треугольник, а любовный круг. В итоге Фредерико знакомит Джулию с молодым Ванио, с которым она уезжает в Корнуэлл, где начинает понимать происходящее и оптимистически смотреть в будущее.

Роман Ричарда Олдингтона «Смерть героя» написан в 1929 году, он также имеет биографическую основу, за действующими лицами стоят определённые прототипы (разумеется, с оговоркой на ироническую дистанцию между героями произведения и его автором): Джордж Уинтерборн (Ричард Олдингтон), Элизабет Пастон (Хильда Дулитл), Фанни Уэлфорд (Дороти Йорк), Д.Г. Лоуренс (мистер Бобб). В образе главного героя Джорджа Уинтерборна Олдингтон показал поколение молодых людей, принимавших участие в первой мировой войне, и чьи судьбы были изломаны этой бессмысленной бойней. Устои викторианской семьи, система школьного воспитания, свободная любовь в браке, разочарование в профессии, война – всё это приводит главного героя к самоубийству за неделю до перемирия. Вторая часть романа посвящена личным переживаниям героя, его любовным отношениям с будущей женой Элизабет и любовницей Фанни. Эти отношения отравлены ядом цинизма и аморальности, которые захватили сверстников героя. Олдингтон показывает, что под маской ультрасовременных и передовых женщин кроется мещанство в новом обличье: «...не только ханжество и лицемерие флердоранжа и свадебных колоколов, но и ханжество свободной любви» [10, с. 237]. В романе высмеивается увлечение фрейдизмом. В предвоенные годы, говорит Олдингтон, когда фрейдизм был мало известен, «люди ещё не додумались всё на свете переводить на язык сексуальных символов, и если вам случилось поскользнуться, наступив на банановую кожуру, никто не спешил объяснять вам, что в этом выразилось ваше тайное желание подвергнуться операции, без которой человек не может перейти в магометанскую веру» [10, с. 175]. Зато во время войны Фанни и Элизабет «чувствовали себя весьма свободно на высотах полового вопроса», в дебрях всяческих торможений, комплексов, символики, сновидений, садизма, подавленных желаний, мазохизма, лесбиянства, садомии и прочая, и прочая» [10, с. 44]. Известно, что в 1933 – 1934 годы Хильда Дулитл про-

шла курс консультаций у Зигмунда Фрейда в Вене. Перекопать землю и с корнем вырвать все сорняки – такова была цель Хильды. Ей нужен был «акушер» для ее души, мудрый человек, «папочка, папуля, дедушка». Она ехала к Фрейду, чтобы признаться ему в своих дочерних чувствах, и была страшно удивлена, когда тот истолковал ее привязанность к нему таким образом, будто она видела в нем не отца, а мать. Притяжение бисексуалов, разорванность гетеросексуальной и лесбийской любви в эротическом и эстетическом слиянии станет одной из центральных закодированных моделей в её творчестве.

Таким образом, в обоих романах авторы показывают атмосферу глубокого кризиса, упадка и разложения культуры накануне и во время мировой войны, выразительно обрисовывают буржуазную молодёжь военных и предвоенных лет – «щичное и изношенное поколение». Для Олдингтона война явилась логическим продолжением, результатом упадка современной цивилизации и культуры. Автор тщательно анализирует историю жизни молодого человека от рождения до смерти на войне, показывая тем самым, как формировалось «потерянное поколение» в Англии, как верно определила Дулитл «фронтовое – посеянное на поле брани, проклятое звёздами и оставленное, брошенное под ноги богу войны» [8, с. 28 – 29]. Хильда Дулитл, воспроизводя атмосферу полупьяного стекленеющего безделья лондонской богемы, главное внимание уделяет личным взаимоотношениям мужчин и женщин, обречённым на самоуничтожение в сложившихся социально-исторических условиях, фоном этих отношений является первая мировая война. «В мирное время о таком развитии событий никто и помыслить не мог, а если б даже и случилось нечто подобное, то ситуацию постарались разрешить постепенно, снимая одну трудность за другой» [8, с. 212]. Мотив одиночества ярко сквозит в данных книгах. Традиционно выход из заколдованного круга одиночества герои «потерянного поколения» стремились найти в любви, в мире чувств. Хильда Дулитл точно передаёт состояние «потерянных»: «Что ж дело житейское: кавалеры меняют дам, меняются сторонами, идут кругом в вакхической пляске, где всё смешалось, – война, любовь, смерть» [8, с. 212 – 213]. Но в круговерти любовных математических фигур: треугольник, квадрат, переходящие в круг, главные герои в итоге остаются одни. В желании морально спастись, стремясь построить свой собственный кристальный мир, уйти в башню из слоновой кости, где будут царить гармония и любовь, они изначально обречены на неудачу. Обречены упадком современной цивилизации и войной, которые надругались над их жизнью, любовью, мечтами. Любовь «потерянных» мужчин и женщин – это фатальное чувство безнадёжности, порождённое волнами времени.

Творчество Ричарда Олдингтона и Хильды Дулитл объединяет и любовь, и знание античной мифологии, которой насыщены их произведения. В обоих романах присутствуют атрибуты античной трагедии театра: герои – это актёры-марионетки, бессмысленность действий (Х.Д. – бездействие, которое принесла война), суэта лишают их существования какого-либо смысла; античный хор – война. Хильда «раскладывает по полочкам» свой разыгранный спектакль: роль офицера играл Рейф, Фредерико – душа сцены, Белла – примадонна, хор – водитель фронтовой скорой помощи, тень – исчезнувший мальчик-моряк, массовка была скрыта за кулисами, откуда доносились звуки шрапнели. Была ещё и побочная линия сюжета – Молли Крофт, которая «предложила Рико поселиться в её пустующем коттедже, потом затормозила действие, и в итоге приблизилась драматическую развязку» [8, с. 228]. (Следует оговориться, что некоторые западные критики полагают, что роман «Вели мне жить» – это версия Х.Д. её взаимоотношений с Д.Г. Лоуренсом. Первым это высказал Джон Курнос, американский писатель русского происхождения, послуживший прототипом Ивана Левски). Джулия Эштон – режиссер этого спектакля: «Представление окончено – её представление, разыгранное по нотам в её воображении... Где-то далеко на заднем плане (как давно это было) видны смятая постель, грязные чашки, пепельница, полная окурков» [8, с. 229]. Но если в театре Олдингтона автор открыто выходит на авансцену с гневной обличительной речью, пародийно-пафосными комментариями, то Х.Д. использует мифическую маску, аноним, оговариваясь: «Когда я пишу роман, я действительно никто», – и далее: «... пусть рассказ меня пишет, пусть рассказ меня создаёт» [8, с. 269]. Это можно объяснить несколькими вариантами: 1) дистанцирование романного действия от собственной жизни; 2) влияние Элиота и его теории о поэте-медиуме; 3) автор – чистый дух, находящийся вне времени, вне истории, вне пола.

Писатели схожи в определении своих романов как музыкально-художественных произведений. Ричард Олдингтон назвал своё произведение роман-джаз; данное сравнение означает схожесть в форме оформления художественного материала, что ярко подтверждается композицией, стилистикой романа и музыкальным названием глав. «Джазовость» ощутима и в способе изображения героев, проблематике романа, внутреннем подтексте. Хильда Дулитл определила жанр своего романа как мадригал. Действительно, мягко тонированная проза Дулитл напоминает музыкально-поэтическое произведение любовно-лирического содержания. «Мадригал, – объясняла Х. Д., – это история, помещённая в историческое время. Вечная история поиска. Через всё написанное проходит история любви, рассказанная как миф или как житие» [3]. По большому счёту, её роман – роман об инициации поэта, о его поиске своей судьбы, о самоопределении. По характеру изложения роман Дулитл «Вели мне жить» в сравнении с текстом Олдингтона может показаться викторианской прозой, дневником воспитанницы частного закрытого пансиона, но это впечатление ложное. Роман Олдингтона объективен и написан извне, роман Дулитл – изнутри, в лирическом ключе, проза Дулитл напоминает поэзию.

Яркое отличие романа Х. Д. в использовании чётких образов, которые напоминают элиотовский объективный коррелят, знаков, математических чисел, символов, зашифрованных кодов. Например, до-

вольно часто упоминается число три: треугольник и триптих Джулия – Рейф – Белла, Рейф единый в трёх лицах (гость, Святой Антоний и римлянин), три окна, три портьеры, три бокала, три балконные двери, три книги. Сложившиеся любовные отношения Дулитл сравнивает и в традициях имажизма с химическим экспериментом в узкой пробирке, странной любовной комедией с перепутанными парами, с игрой в кошки-мышки.

История олдингтоновского «потерянного поколения»; рассказана в траурных тонах в порядке «обратной съёмки»: роман открывается смертью героя, и автор восстанавливает жизнь умершего шаг за шагом. Воссоздавая перед читателем частную жизнь Джорджа Уинтерборна, автор показывает общественную жизнь Англии первого десятилетия XX века, а «обратная съёмка» символизирует обречённость и трагическую предопределённость судьбы «потерянного поколения». Дулитл, имея актёрский опыт, представила свой роман как киноверсию, снятую на любительскую камеру: «наплывы», совмещение разных временных пластов, наезд камеры, крупный план, плоское изображение, сплюснутые лица на экране из-за того, что угол просмотра неудобен зрителю, фотофиксация, наконец, прямое изображение на страницах романа – просмотра героями немого фильма в кинотеатре под звуки аккордеона, исполняющего солдатскую песенку времён первой мировой войны. «Всё на одной плоскости, картинка за картинкой, – как в детской книжке: сказка за сказкой. И вдруг всё разъезжается – разлетается в разные стороны» [8, с. 253]. Всё это вкупе с техникой имажизма делает роман Х.Д. интереснейшим модернистским романом, воспроизводящем в слове фото- и киностилистику 20 – 30-х годов XX века.

В заключение можно сделать следующий **вывод**: события, даты, повороты сюжета данных романов очень похожи, но представлены, истолкованы с разных точек зрения – мужской и женской, одинаково талантливо. Хильда Дулитл делает это как женщина-поэт, впитавшая в себя веяния новой культуры: имажизм, психоанализ, автоматическое письмо, синкретическую мифологию; Олдингтон – как мужчина-поэт, прошедший под влиянием войны сложную эволюцию в своём творчестве – от модернизма к реализму. Разный взгляд, манера письма, оценки, общая тональность, но, согласимся с Натальей Рейнгольд, что «сложенные вместе створки «складня» дают объёмное, стереоскопическое изображение» [8, с. 7 – 8].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Aldington, R. *Death of a hero* / R. Aldington. – Moscow: Vysšaja skola, 1985. – 350 p.
2. H. D. *Bid Me to Live (A Madrigal)* / Hilda Doolittle. – Dial Press, 1983. – 184 p.
3. H. D. (1886 – 1961) / H. D. // Poetry Foundation [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.poetryfoundation.org/bio/h-d>. – Дата доступа: 20.04.2012.
4. Duncan, R. *The H. D. Book* / R. Duncan. – Frontier Press, 1984. – 421 p.
5. Pound, E. *A Retrospect* / E. Pound. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m\\_r/pound/retrospect.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/pound/retrospect.htm). – Дата доступа: 20.04.2012.
6. Антипова, И.А. Интерпретация заглавия романа Ричарда Олдингтона «Смерть героя» / И.А. Антипова // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Сер. А. Гуманитарные науки. – 2010. – № 1. – С. 151 – 154.
7. Антология имажизма / сост. А. Кудрявицкий. – М.: Прогресс, 2001. – 348 с.
8. Дулитл, Х. Вели мне жить. Мадригал / Х. Дулитл; пер. с англ., вступ. ст., коммент. Н. Рейнгольд. – М.: Б.С.Г. – ПРЕСС, 2005. – 302 с.
9. Кротков, А. Попойка в сумасшедшем доме. Потерянное поколение снаружи и изнутри. / А. Кротков // Независимая газета [Электронный ресурс]. – 2005. – 20 октября. – Режим доступа: [http://exlibris.ng.ru/lit/2005-10-20/4\\_poroika.html](http://exlibris.ng.ru/lit/2005-10-20/4_poroika.html). – Дата доступа: 15.04.2012.
10. Олдингтон, Р. Собр. соч.: в 4-х т. / редкол.: Т. Кудрявцева [и др.]. – М.: Худож. лит., 1988. – Т. 1.
11. Ряковская, Е. Хильда Дулитл и Эзра Паунд: движение по линиям судьбы. Биографический очерк / Е. Ряковская // Контекст-9. Литературно-философский дайджест-альманах [Электронный ресурс]. – 1998. – № 3. – Режим доступа: [http://vmg.pp.ua/books/Гуманитарное/Философия/\(ihtik\).htm](http://vmg.pp.ua/books/Гуманитарное/Философия/(ihtik).htm). – Дата доступа: 01.05.2012.
12. Флем, Л. Повседневная жизнь Фрейда и его пациентов / Л. Флем; пер. И.А. Сософеновой. – М.: Молодая гвардия, 2003. – 242 с.

Поступила 31.05.2012

### THE HILDA DOOLITTLE'S NOVEL BID ME TO LIVE AND RICHARD ALDINGTON

#### I. ANTIPOVA

*The article deals with Bid Me to Live, a novel by Hilda Doolittle, an established American poetess. The facts of the writer's life that made up the core of the novel are summarized. The parallels are drawn with the Death of a Hero, a novel by Richard Aldington, an English writer. The common features of the works are detected as far as the duration of the described events, the prototypes of characters, the choice of means of expression, the manner of narration, and the range of problems are considered. The specificity of the fate of the "lost generation" is shown from the male and female point of view.*

УДК 82(4)-3.09(045)

**ВЛИЯНИЕ ПСИХОЛОГИИ НА ЛИТЕРАТУРУ  
В КОНТЕКСТЕ РУБЕЖА ВЕКОВ И МОДЕРНИЗМА****канд. филол. наук, доц. М.С. РОГАЧЕВСКАЯ**  
(Минский государственный лингвистический университет)

*Исследуется проблема влияния психологии на художественную литературу на рубеже XIX – XX веков и в период модернизма. В частности в связи с особой ролью клинического психоанализа в биографиях многих европейских писателей начала XX века, а также ввиду сочетания их литературной и научной деятельности можно констатировать сознательное ориентирование В. Вулф, Д.Г. Лоуренса, Г. Гессе и других на ставшие популярными теории З. Фрейда и К.Г. Юнга. Приводятся научные выводы зарубежных исследователей, выделяющих основные факторы указанного влияния, а также рассматриваются отдельные тенденции в изменяющейся форме и идейном содержании создаваемых произведений. В качестве примера новой формы психологизма рассмотрен роман И. Зевево «Самопознание Дзено». На примере белорусского писателя Ст. Гринкевича выделен дополнительный фактор интердискурсивного характера исследуемого процесса – художественная эссеистика, пропагандирующая достижения психологии и психоанализа. Сделан основной научный вывод, который заключается в выделении нескольких фаз влияния психологии на литературу и представлении жанра психоаналитического романа в качестве одной из новых форм психологизма в романном творчестве.*

Взаимоотношения науки и литературы имеют свою историю, начало отсчета которой относится приблизительно к так называемой «научной революции» XVII века. Французский ученый, философ и писатель Б. Паскаль создал убедительные на то время труды о взаимодействии науки и литературы. При этом он подчеркивал, что литература имеет более мощный потенциал для интерпретации любого научного знания, его распространения и популяризации. «Знание явлений физического мира не приносит мне успокоения, если я не владею знанием о морали во времена бедствий. Но знание этики всегда успокоит меня при отсутствии знания наук физических» [1, с. 10], – писал философ.

В своем трактате «Воздействие науки на общество» (1952) Б. Рассел размышлял о той глобальной роли, которую научное мышление играет в процессе развития таких сфер социальной жизни, как производство, технический прогресс, война, общественное мнение, ценностные ориентиры и политика. Философ отмечает, что с приходом позитивного научного знания, и особенно опытного доказательства этого знания, из общественного сознания и различных ритуальных практик постепенно исчезли жертвоприношения, преследования «ведьм», религиозные устрашения, вера в провиденциальную силу затмений, комет и других астрономических «симптомов». При этом Б. Рассел отмечает: «Только во времена короля Карла II научное отрицание религиозных суеверий стало общепринятым среди образованных людей» [2, с. 4]. Но Палата общин, однако, еще не примкнула к прогрессивному мышлению, усмотрев в эпидемии чумы и лондонском пожаре причины недовольства Всевышнего трудами господина Томаса Гоббса, запретив публикацию его работ в Англии. Философ с иронией отмечает, что «мера оказалась эффективной: ни разу с тех пор ни чумы, ни Великого Пожара в Лондоне не случилось» [2, с. 4]. Данный факт подтверждает существование определенного «порога сопротивляемости», который неизбежно разделяет знание сугубо научное и знание эмпирическое, перцептивное, эстетическое. Строго научное знание – знание количественное. Однако существуют области человеческого опыта, на поддающиеся математическому исчислению или классификации в пределах непреложного закона.

Как отмечает исследователь А. Тайер, пожалуй, только в эпоху, непосредственно предшествующую модернизму, мы имеем ситуацию, когда «литература и наука сливаются воедино настолько, что литература фактически и есть наука, а наука черпает идеи для своих открытий из литературы» [3, с. 3]. В своей книге «Литература отражает науку: модернистские писатели от Пруста до Борхеса» А. Тайер изучает взаимодействие между наукой и литературой, которое было актуализировано, по его мнению, Р. Музилом, М. Прустом, Ф. Кафкой, Дж. Джойсом. Кроме того, автор рассматривает также влияние палианской и ньютоновской космологии, дарвинизма, эпистемологии, теории относительности, квантовой механики на изменение дальнейшего характера литературного процесса, в частности, на литературные эксперименты модернистов, включая также романы В. Вулф, У. Фолкнера и Х.Л. Борхеса. То, что наука сыграла решающую роль в изменении тематики и ценностных ориентиров, убедительно демонстрирует А. Тайер

Известный писатель и критик М. Брэдбери также отмечает, что модернизм «способствовал стиранию жестких разграничительных линий между литературой, философией и науками» [4, с. 128]. Многие

писатели-модернисты служат примером такого размывания границ: Эрнст Мах вместе с физикой занимался вопросами психологии, философии и этики; Роберт Музиль, начав карьеру технолога, заинтересовался философией, прежде чем стать тем писателем, которого мы знаем, он также изучал психологию и психопатологию; Герман Брох также совмещал карьеру инженера, менеджера, математика, философа и писателя; американец Уильям Карлос Уильямс – писателя и практикующего терапевта; С. Беккет глубоко изучал физику, биологию и математику, о чем свидетельствуют его заметки 1930-х годов; О. Хаксли «интересовался тем, как художники слова могут и должны инкорпорировать научные идеи в свои произведения, и в его собственных художественных и нехудожественных работах присутствует множество ссылок на современные ему достижения в биологии, химии и физике» [5, с. 199].

Психология, сравнительно молодая наука (ее статус как таковой относят к середине XIX века), но популярная, развивающаяся и влиятельная, оказала неопределимое воздействие на художественное сознание английских романистов в период рубежа XIX – XX веков и в эпоху модернизма, привлекая творческий интерес таких писателей, как Г. Джеймс, В. Вулф, Д.Г. Лоуренс, Г. Рид, Г. Гессе, М. Пруст и др. Писатели заимствовали и трансформировали научные идеи и концепции, представляющие психологическую науку, что сказалось на новых художественных формах воплощения этого знания и его непосредственной причастности к психологизму художественного произведения.

Как отмечает К.М. Мэй, «в девятнадцатом веке психология все больше отделялась от дисциплины, из которой она вышла – философии, и становилась наукой, осознающей себя в качестве самостоятельной дисциплины. На рубеже веков психология переросла в полностью проработанную дисциплину, хотя и не всегда представленную в концентрированной форме, многие из представителей которой мало интересовались современными им философскими идеями. С тех пор некоторые области психологии стали строго научными, в то время как другие продолжали оставаться квазифилософскими. Одна крайняя ветвь – это бихевиористы; другая – пионеры психоанализа, которые продолжали держаться как философы, во всяком случае, в пределах создания системы ценностей, а также те современные психологи, чьи идеи произрастали из феноменологической философии. Однако это был век, в котором огромный объем системных исследований был посвящен непосредственно интеллекту и в котором некоторые романисты (в большей степени, чем поэты и драматурги) пытались, в отсутствие унаследованной внешней схемы, извлечь смысл и ценность из работы человеческого сознания» [6, с. vii – viii].

Анализируя отличия психологического романа модернизма от предшествующих образцов этого жанра, Дж.У. Бич также констатирует: «На новых людей, естественно, повлияла новая психология» [7, с. 278]. При этом новые черты их техники письма он называет «романтическими» в противопоставление «классическим» в искусстве. Эти формы были многократно изучены и классифицированы; литературоведение оперирует набором терминов и понятий, которые описывают так называемые «формы психологического изображения» в литературе, а также экспериментальные приемы модернистского письма. На фоне классических форм психологизма (называние психологических и ментальных процессов, ассоциативные связи психики и окружающего мира, авторский анализ психологии героя и др.), восприятие модернистского текста читателями начинает подчиняться не столько интеллектуальным мыслительным процессам, сколько процессам, описанным в психологии как «перцептивные», т.е. основанные на первичной обработке сенсорной информации, полученной из различных органов чувств: зрения, слуха, обоняния, осязания и тактильности. «Подобно глазу, способному проследить траекторию между разрозненными точками и черточками, они (*новые писатели*, прим. наше – М. Р.) знают, что воображение обладает способностью заполнять пробелы в событиях, представленных фрагментами, способностью дать представление о целой жизни..., что воображение стимулируется и еще больше активизируется, возбуждается с помощью обрывков информации так же, как и нервы получают стимул от перерыва в электрическом токе» [7, с. 280], – комментирует данный процесс Дж. Бич. Меняется, таким образом, целевая направленность художественного произведения: полагаясь на впечатления от органов чувств, роман пытается дать представление о психике, или душе. Понятию души в современном гуманитарном дискурсе фактически соответствует понятие психики, что в свою очередь также подчеркивает факт трансформации литературного дискурса путем изживания религиозно-мистического и адаптации научного лексикона.

К категории авторов, для которых психология – одна из составляющих картины мира, исследователь психологической литературы К.М. Мэй относит А. Беннета, Дж. Голсуорси, Т. Драйзера, Дж. Стейнбека, Н.А. Пастернака, В. Солженицына [6, с. vii]. Исследователь отграничивает данную группу от тех писателей, которые осознанно ищут ответ на вопрос: «Что такое человек внутри своего я в отсутствие религиозных, философских и социальных категорий?». В качестве примера такого разграничения можно привести двух романистов, живших в одно и то же время, в одинаковой степени осознававших влияние среды, окружения и социальной истории на человека: Д.Г. Лоуренса и Э.М. Форстера. Но при этом для Д.Г. Лоуренса человеческое бытие было, по словам К.М. Мэя, «таинством» (*mystery*), а для Форстера, в его собственном выражении – путаницей, неразберихой (*muddle*). Из двоих – именно Д.Г. Лоуренс ис-

следует человека осознанно, отталкиваясь (при этом не важно, соглашаясь или оспаривая) от появившихся концепций личности в психологии. Очевидно, что из всего арсенала психологических концепций писатель выбирает материал по своему усмотрению, невзирая на постулаты и результаты наблюдений и экспериментов. В этой связи К.М. Мэй отмечает: «Так, идеи Лоуренса иногда схожи с идеями Юнга не потому, что Лоуренс читал Юнга (что так и есть) и был впечатлен им (что, по его словам, во все не так), а потому что каждый из них был, по своим собственным причинам, увлечен поиском бога как дионисийского, так и аполонического типа, чтобы сместить аполоническое божество, смерть которого обвещил Ницше» [Мау, ix].

Необходимо отметить тот первый импульс со стороны психологии на литературу, который связан с деятельностью Уильяма Джеймса, известного американского психолога, который в своем эссе 1890 года фактически обосновал ставший позже литературным прием «потока сознания», подхваченный и широко использованный не только Э. Дюжарденом, Д. Ричардсон, М. Прустом, Дж. Джойсом, В. Вулф, У. Фолкнером и другими писателями-модернистами, но практикующийся и в настоящее время в литературе постмодернизма и не только. Понятие «потока сознания» (а также, по выражению Джеймса, «потока мысли») было инновационным даже для психологической науки того времени, потому что это понятие включало в систему образов психологического восприятия окружающего мира не только осязаемые, статичные, «реальные» предметы и явления, но и переходные, «транзитные», «летучие», и потому не поддающиеся фиксации образы, которые, тем не менее, отражаются в сознании. «Должно быть признано, что конкретные образы традиционной психологии формируют лишь самую малую часть нашего сознания...» [8, с. 36], – пишет У. Джеймс. Впоследствии данный термин закрепляется именно в литературе, не имея при этом той же важности в психологии.

Психологическая наука в XX веке получила новую подпитку в связи с дальнейшим развитием глубинной психологии. Важнейшие концепции, возникшие под влиянием разработок, экспериментов и теорий З. Фрейда позднее найдут свое отражение в художественных произведениях. Главной отправной точкой, захватившей умы людей, а в особенности людей творческого труда – писателей, было возникновение в психологической науке концепта «бессознательного». Не само признание существования бессознательного было революционным (это упоминалось еще Аристотелем, а в XIX веке представлено в философии А. Шопенгауэра («Мир как воля и представление», 1819) и Э. фон Гартмана («Философия бессознательного», 1869)), но его теоретическая разработка психологической наукой. Психоанализ выступил с целой программой радикального культурного переворота, а также, как пишет К. Валентайн, предложил ядро современного научного открытия [9, с. 32]. Зигмунд Фрейд и Карл Густав Юнг фактически сформулировали ведущие и до настоящего времени практически не оспоренные постулирующие концепции бессознательного, получившие широкое распространение среди психологов, интеллигенции, в том числе писателей.

Фрейд обосновал категорию бессознательного еще задолго до выхода в свет его работы «Введение в психоанализ» (1915 – 1917) следующим образом: он выделил врожденное бессознательное – фактически полностью детское сознание – на основе которого впоследствии и выстраивается сознательная структура психики индивида. Кроме того, по З. Фрейду, существует и другой вид бессознательного – тот вид психической, эмоциональной и умственной деятельности, который оказывается несовместимым с сознанием и постепенно вытесняется вглубь психики. Но это бессознательное содержание динамично: оно способно снова проявиться в мыслительном процессе.

Зигмунд Фрейд заложил основы веры в детерминизм психологический, а не философский. Он считал проявление свободной воли индивида возможным в той степени, в какой возможно освобождение от бессознательных импульсов. «Но в отношении писателей и других художников, да и всех тех, кто был шокирован открытиями XX века о человеческой природе, систему идей Фрейда можно рассматривать в ретроспективе как дар и проклятие одновременно» [6, с. xii], – такую оценку влияния идей З. Фрейда на литературу дает К. Мэй. Фрейдизм предоставил в пользование не только клад человеческих мотивов деятельности и поведения, но также и объяснение того факта, что варварство не было характеристикой лишь далекого европейского прошлого. В отношении противоречивой природы влияния фрейдизма на творческие умы можно отметить следующее: с одной стороны, эволюционный характер концепции бессознательного оптимистически предполагал победу сознания над подавленным бессознательным посредством его анализа. Но, с другой – творческий процесс оказывался заложенным именно в той части психики, которая и считалась «нездоровой», невротической, и потому подлежала своего рода «уничтожению».

Идеи З. Фрейда также объяснили тот факт, что человечество ощущало себя отделенным от естественных природных законов (как это, например, выражено в романах Т. Гарди и Ф. Кафки). В дальнейшем Д.Г. Лоуренс углубил концепцию разъединения человека и природной среды и в дополнение к сугубо творческим исканиям предложил свое собственное видение подсознания, которое писатель воображал

хранящимся еще глубже, чем подсознание по З. Фрейду. Лоуренс страстно противостоял Фрейду, оспаривал К.Г. Юнга, однако парадоксально, что его идеи оказываются во многом схожими с идеями этих психологов.

По мнению К. Мэя, первой фазой воздействия на художественное сознание было признание отдельной группой писателей того факта, что донные существовавшие социально и философски ориентированные интерпретации человека и его природы оказались недостаточными, что было в дальнейшем выражено во втором этапе художественного развития – использовании идей ученых-психоаналитиков для поисков решения проблем личности. И наконец, как обозначает эту фазу К. Мэй, «использование писателями – а в некоторых случаях, резкое осуждение – этих научных открытий» [6, с. xiii]. Прямое, осознанное освоение в художественном мире глубинных слоев сознания было начато такими писателями, как В. Вулф и М. Пруст. Однако творческая плеяда с четко ориентированными психологически целями гораздо шире: Элизабет Боуэн, А. Камю, А. Кёстлер, К. Маккаллерс, Х. Ортега-и-Гассет.

Связи между модернизмом и психоанализом исследовались множеством ученых на протяжении всего XX века. Общеизвестно и вряд ли требует подробного рассмотрения тот факт, что эти связи определили дальнейшее развитие художественной литературы и одновременно продвинули психоаналитическую практику еще в одном направлении – прикладной психоанализ, в частности психоанализ культуры, искусства, политики и общества, а также формирование психоаналитической литературной критики. В то же время редуционистское, узкое психоаналитическое прочтение литературы и искусства было воспринято многими писателями-модернистами как безнадежно механистическое. Влияние психоанализа сказывается и в динамике, и векторе движения поэтики текста: от вопросов традиционной литературы «Кто родители персонажа?», «К какому классу он принадлежит?», от «загадок» внешних сдвиг происходит к проблемам внутренним: «Кто я такой?» (вопросы идентичности) и «Каков я как личность?» (вопросы самоанализа).

В качестве клинической методики психоанализ в своем первоначальном проявлении заметно потерял актуальность, но его важность в качестве сформировавшего XX век «культурного нарратива» [9, с. 31] не подлежит сомнению. Критики зачастую обращаются к тем объективным социокультурным основам, которые в равной степени определили концептуальные стороны как психоанализа, так и художественной литературы. Таковыми можно считать сознание кризиса культуры в начале XX века; реакцию на хаос, разрушение всего цивилизованного и разумного, или «массовый психоз» первой мировой войны; изменившиеся представления о мире и человеке под влиянием К. Маркса, З. Фрейда и Ч. Дарвина. Высказывание, приписываемое У.Г. Одену «We are all Freudians now» («Мы все сейчас фрейдисты»), также подтверждает важность психоанализа для культуры межвоенного периода.

Глубинная психология З. Фрейда тем временем настойчиво внедрялась в мир литературы, при этом многие писатели, художники, музыканты, так или иначе, сталкивались с непосредственно клиническим опытом. Так, американская поэтесса Хильда Дулитл (H.D.) прошла курс психоанализа у З. Фрейда, написав впоследствии о нем книгу «Дань Фрейду» (*Tribute to Freud, 1956*); Герман Гессе в 1921 году стал на некоторое время пациентом К.Г. Юнга; Артура Шницлера Зигмунд Фрейд считал своим литературным двойником; Андре Бретон представил свой сардонический рассказ о его встрече с Фрейдом; Виржиния Вулф пришлось обратиться к психоаналитику др. Савадж в связи с психическими расстройствами; в той же ситуации Р.М. Рильке отказался от услуг З. Фрейда, а Дж. Джойс – К.Г. Юнга. Брат В. Вулф, Адриан, был психоаналитиком, ее друзья Джеймс и Алекс Стретчи стали переводчиками Фрейда, а издательство «Хогарт Пресс», основанное мужем писательницы, опубликовало эти переводы. Сальвадор Дали создал портрет великого психоаналитика во множестве перспектив и жанров; Д.Г. Лоуренс же считал, что он опроверг всю психоаналитическую систему и создал свой собственный психоанализ.

В своем интересе к современной психологии модернистская литература, как отмечает Р. Фельски, отличается «приближенностью модернистского текста к фрагментированной и бессвязной работе подсознания. И здесь увлеченность писателей-модернистов глубинным функционированием психики совпадает с возобновленным влиянием психоанализа на современную литературную теорию» [10, с. 207]. Понятие «психоаналитический роман» утверждается в литературоведении и критике только ближе к концу XX века. Однако первые образцы такой жанровой разновидности появились в 20-е годы XX века. Одним из таких произведений является роман Итало Звево (Этторе Шмиц, 1861 – 1928) «Самопознание Дзено» (1923). Роман во многом автобиографичен, но его жанровой доминантой явилось усиленное внимание его создателя не к внешнему событийному сюжету, а к сюжету «внутреннему», который развивается в психике персонажа, имеет свою завязку, кульминацию и развязку, свой конфликт и свой внутренний топос.

Звево описывается биографами и исследователями его творчества как склонный к рефлексии. Отсюда творческая цель романа – самопознание через психоанализ и изощренную игру с ним. Вероятно, что многие тенденции такого романного жанра, освоенного впервые И. Звево, формировались не без воздействия мощного внешнего фактора: первая мировая война. Автору с сильными пацифистскими убеж-

днями пришлось, безусловно, в прямом смысле слова выживать в своем психическом здоровье. Примечательно, что именно Дж. Джойс стал одним из постоянных и приверженных ценителей как этого психоаналитического романа, так и двух предшествующих – «Жизнь» (1892) и «Старость» (1898), хотя еще и не вобравших в себя новизну психологического эксперимента И. Зево.

Называя писателя «последовательным и беспощадным аналитиком», С. Ошеров прямо отзывается о творчестве И. Зево как о «психологическом эксперименте» [11, с. 12]. Определяющими чертами такого можно считать мотив преобразующей работы памяти, роднящий И. Зево с М. Прустом, мотив разрыва между реальностью и ее преломлением в психике человека, сознательное движение самопознающего сознания по пути психоанализа с целью вскрыть свои комплексы и излечиться от болезни. При этом рукопись, каковой представлена форма повествования, предназначается для врача-психоаналитика главного героя. В романе сталкивается непосредственно фрейдистский анализ психики с центром на Эдиповом комплексе и осознанное взаимодействие с заранее усвоенным толкованием психики. Таким образом, значение приобретают все внешне незначительные и случайные поступки героя, мельчайшие характеристики его поведения. Появляется психологизм, который высвечивает конфликт между «быть» и «казаться», камуфляжные оговорки, симптомы и рассуждения. Некоторые характеристики психологизма этого романа свидетельствуют об эволюционном и экспериментальном характере данной литературоведческой категории.

Психологизм романа И. Зево «Самопознание Дзено» имеет следующие инновационные черты: осознанная ориентация на классический психоанализ путем внедрения психоаналитика, доктора С., психоаналитического дискурса, проявившегося как на лексическом, так и на идейно-тематическом уровне, отдельный психологический сюжет, имеющий свою внутреннюю структуру, глубина и пристальность анализа психики героя, изображение внешнего мира через воспоминания, смещение временных планов, т.е. «психологическое» время романа, а также идейные постулаты, имеющие отношение к психике, а не моральным ценностям. Таковыми, например, можно считать следующие утверждения повествователя и автора «рукописи»: «Всякая попытка сделать нас здоровыми тщетна» [12, с. 438]; «Больше того – его хитрость возрастает пропорционально его слабости» [12, с. 438]. При этом, как отмечает уже упомянутый русский исследователь, И. Зево все же продолжает флюберовскую и гончаровскую антитезу: «ничтожность» героя и буржуазная жизненная активность, при этом он справедливо заключает: «Новые литературные поколения дали несколько новое освещение этой антитезе. Пассивность, отщепенство, дезинтеграция героев их книг перестали быть признаками слабости, превратились в форму сопротивления жизненной практике буржуазного общества» [11, с. 19].

Распространение идей психоанализа сказалось, безусловно, в гораздо большей степени в культуре и литературе Западной Европы. Однако и в белорусской культуре новые психологические теории не могли не оказать влияния. В этой связи примечателен вклад белорусского просветителя, писателя, интеллектуала универсального уровня, общественного деятеля бывшей Западной Беларуси Станислава Семеновича Гринкевича (2 февраля 1902 г. – 25 июля 1945 г.). Его трагическая судьба (расстрел большевистской властью) не позволила его культурной деятельности стать доступной широкому сообществу. Только в конце XX – начале XXI века были опубликованы короткие сведения и очерки о жизни и творческой и научной деятельности этого борца за возрождение Беларуси («Энциклапедыя гісторыі Беларусі», 1993; «Беларускія рэлігійныя дзеячы XX стагоддзя» Ю. Гарбинского, 1999; зборнік «Вяртанне да сваіх: Станіслаў Грынкевіч, Франук Грышкевіч, Уладзіслаў Казлоўшчык», 1999; «Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя», 1999 – 2003). Станислав Гринкевич был первым в белорусской и польской науке, кто познакомил общественность с системой психоанализа З. Фрейда и К.Г. Юнга, с претензиями этого течения в области литературоведения и социологии.

Доктор Гринкевич уже тогда называл психоанализ «сыстэма [й], якая базуецца ў першую чаргу на гэніяльным уяўленьні, сапраўднасьць каторага пацьверджана; пацьвярджае далей жыцьцё ў сфэры паталёгіі адзінкі і грамады...» [13, с. 166]. И далее автор называет эту систему «магутнаю здабычаю думкі чалавецкае» [13, с. 166], «аснаўною здабычаю сучаснае культуры» [13, с. 169]. При этом, отмечая влияние психоанализа на литературный процесс, С. Гринкевич пишет: «Сапраўднаю літаратураю ня будзе літаратура факту, нараджэньне якое мы наглядзілі пасля вайны, а сёньня бачым, можна сказаць, поўны яе заняпад. Прыклад канкрэтны гэнае кароткае гісторыі літаратуры факту бачым у пісьменстве савецкім. Літаратура належыць да праяваў інтэлекту. Аднак межы, якія яна абхоплівае, шмат шырэйшыя, чымся сам інтэлект. У гэтым творчым працэсе, як у кожным іншым, трэба зачапіць аб старану, якая ў першую чаргу рашае аб вартасці і характары адзінкі, значыцца сфэру пачуцьцёвую. Мусіць яна закранаць інстынкты, мусіць абхапіць нясьведамасьць. Бязумоўна, што літаратура спаўняла гэнныя задачы шмат раней, чымся Фрэуд апрацаваў свае тэзы, чымся укупіў у законы факты, абгаворываныя і паясьняныя ў літаратуры» [13, с. 171 – 172].

**Заключение.** Влияние психологии на литературу начала XX века сказалось на характере психологизма как художественных произведений в целом, так и на отдельных экспериментах с формой и идейным содержанием: ассоциация фрагментарности памяти с формой романа, прием потока сознания, акцентирование внимания на внутреннем сюжете, придание значимости как научному знанию, так и знанию перцептивному, появление нового жанра психоаналитического романа, активизация пропаганды психоанализа в эссеистике.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Pascal, B. *Pensées*. Edited and translated by Roger Ariew / B. Pascal. – Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 2004. – 329 p.
2. Рассел, Б. Воздействие науки на общество / Б. Рассел; пер. с англ. В. Онышко. – М.: Изд-во иностр. лит., 1952.
3. Thiher, A. *Fiction Refracts Science: Modernist Writers from Proust to Borges* / A. Thiher. – Columbia and London: University of Missouri Press, 2005. – 297 p.
4. Bradbury, M. *The Modern British Novel* / M. Bradbury. – London: Penguin, 2001. – 624 p.
5. *Encyclopedia of Literature and Science* / ed. Pamela Gossin / Westport, CT: Greenwood Press, 2002. – 575 p.
6. May, K.M. *Out of the Maelstrom. Psychology and the novel in the Twentieth Century* / K.M. May. – London: Unwin Brothers Limited, 1977. – 135 p.
7. Beach, J.W. “Program” and “The Modernists” / J.W. Beach // *Modernism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. I. 1890 – 1934; ed. T. Middleton. – L. and N.Y: Routledge, 2003. – P. 267 – 280.
8. James, W. *The Stream of Consciousness* // *Modernism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. I. 1890 – 1934; ed. T. Middleton. – L. and N.Y: Routledge, 2003. – P. 27 – 36.
9. Valenine, K. *Psychoanalysis, Psychiatry and Modernist Literature* / K. Valentine. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003. – 224 p.
10. Felski, R. *Modernity and Feminism* / R. Felski // *Modernism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Ed. Tim Middleton. Vol. V. 1992 – 2001. – L. and N.Y: Routledge, 2003. – P. 194 – 232.
11. Ошеров, С. Самопознание Этторе Шмица / С. Ошеров // Звево, И. Самопознание Дзено. – Л.: Худож. лит., 1972. – С. 3 – 20.
12. Звево, И. Самопознание Дзено / И. Звево. – Л.: Худож. лит., 1972. – 440 с.
13. Грынкевіч, Ст. Псыхоаналіза і праблемы – літаратурныя і грамадзкія / Ст. Грынкевіч // Калосьсе. Кн. 3. – Вільня, 1936. – С. 166 – 176.

Поступила 25.05.2012

#### THE INFLUENCE OF PSYCHOLOGY ON FICTION IN THE CONTEXT OF THE TURN OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY AND MODERNISM

M. RAGACHEWSKAYA

*The article examines the influence of psychology on fiction at the turn of the 20<sup>th</sup> century and during the modernist period. In particular, due to a specific role of the clinical psychoanalysis in many European writers' biographies at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, and taking into account the fact of their combing the literary and scientific activities, we can state their conscious orientation (V. Woolf, D.H. Lawrence, M. Proust, etc.) towards Freud's and Jung's theories which became very popular. In the article we also refer to the results of other scholars' research who analyze the main factors of the influence mentioned. Besides, some tendencies in the changing form and content of the novel created in this period are considered. The new forms of literary "psychologism" are presented on the example of I. Svevo's novel *The Confessions of Zeno* and the essay of a Belarusian writer St. Hrynkevich. The latter also serves as a demonstration of interdiscursivity in the essay genre where the contemporary achievements of psychology and psychoanalysis were actively professed. The main conclusion of the article consists of singling out several stages in the process of psychology/literature interaction, as well as in the interpretation of the genre of a psychoanalytic novel.*

УДК 82.09(73)

**АФРОАМЕРИКАНЦЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В ПОЭЗИИ БЕЛЫХ ПОЭТОВ США  
(Л. КИРСТЕЙН, В. ГАТРИ, У. БИННЕР)****А.А. НИКИФОРОВ***(Полоцкий государственный университет)*

*Изучен отклик белых поэтов США на проблему расовой сегрегации в годы второй мировой войны и первые послевоенные годы. Объектом исследования выступают стихотворения Л. Кирстейна «Черный солдат», У. Биннера «Поражение», В. Гатри «Ослепление Исаака Вударда». Рассмотрена двойственность положения афроамериканских военных во время и после войны. На примере стихотворения «Черный солдат» раскрывается пренебрежительная позиция белых военнослужащих по отношению к черным как вспомогательному материалу во время боевых действий. «Поражение» дает общую неутешительную оценку победы над нацизмом. «Ослепление Исаака Вударда» иллюстрирует преступное отношение белых солдат к афроамериканским соотечественникам, разделившим с ними победу. Делается вывод о том, что реальные события, которые легли в основу стихотворений, приобретают широкий общенациональный смысл посредством художественных текстов.*

**Введение.** Не принадлежащие к афроамериканским поэтам авторы Линкольн Кирстейн (1907 – 1996), Вуди Гатри (1912 – 1967) и Уиттер Биннер (1881 – 1968) в своих стихотворениях повествуют о положении цветных военнослужащих во время войны и в первые послевоенные годы в США. Стихотворение «Черный солдат» (“Black Joe”) [1, р. 77] Кирстейна отражает отношение белых военнослужащих к черным однополчанам, выполнявшим вспомогательные функции (работа по обеспечению провизии, инженерные и строительные работы), показывает, что не менее опасный труд цветных солдат недооценивался белыми военными. Баллада Гатри «Ослепление Исаака Вударда» (“The Blinding of Isaac Woodard”) [2, р. 74 – 76] написана от лица черного ветерана войны, которого белые полицейские избивают до потери зрения. В стихотворении «Поражение» (“Defeat”) [3, р. 12] Уиттер Биннер горько иронизирует по поводу «победы», которую на самом деле «одержала» Америка, когда немецкие военнопленные в военном поезде обедают за одним столом с белыми американскими солдатами, в то время как черные солдаты сидят за отдельным столиком.

Белые поэты не только не остались равнодушными, но своей реакцией на проблемы сегрегации, по-новому обнажившиеся в ходе войны, подчеркнули общенациональный смысл трагических событий, которыми обернулся послевоенный быт для цветного населения, в особенности для ветеранов. Стычки на расовой почве, законы о сегрегации, ставящие в унижительное положение черного человека, существовали и ранее, но тогда речь шла о мирном времени, вторая мировая война в свою очередь поставила вопрос по-другому: Почему сражающийся за демократию, за низложение идеи расового превосходства, провозглашенного нацистами, продолжает здесь, на родине терпеть то, против чего он сражался за океаном? Белые поэты своим творчеством вывели вопрос о послевоенной сегрегации за пределы афроамериканской поэзии.

**Основная часть.** Стихотворения Л. Кирстейна, В. Гатри и У. Биннера предлагают оценку взаимоотношений белых и черных, как военных, так и гражданских. Эта оценка, с каких бы позиций она не была дана, носит характер осуждения, разочарования, неодобрения происходящего. Кирстейн в «Черном солдате» пишет от лица белых военных, передавая их взгляд на братьев по оружию. Биннер старается дать оценку изнутри: исходя из повествования, на месте говорящего можно представить как черного, так и белого; вполне вероятно, что автор этой неопределенностью подчеркивал невозможность разделения граждан США на белых и цветных, что в стихотворении выражена общегражданская позиция. Гатри в свою очередь ведет повествование от лица пострадавшего Исаака Вударда, черного ветерана. Разность углов зрения, тем не менее, не меняет предмета обозрения и отношения к нему. Умозаключения сводятся к одному: война, которая велась официально ради демократических идеалов, открыла несостоятельность этих провозглашенных идеалов в отношении к цветным гражданам.

При изучении стихотворений, в основу которых положены реальные события, всегда существует опасность увидеть в тексте художественное приложение, иллюстрацию события. «Ослепление Исаака Вударда» и «Поражение» вдохновлены конкретными случаями, произошедшими с конкретными людьми. И если в «Поражении» У. Биннер дополняет сюжет расширяющейся образностью, развивает посыл первых строк до размышлений об общенациональной трагедии, то в стихотворении В. Гатри «Ослепление Исаака Вударда» за повествованием можно не разглядеть метафору. Попадая в пространство художественного текста, события приобретают смысл, превосходящий смысл самого события. В афроамерикан-

ской поэзии из художественных текстов, основанных на реальных событиях, прежде всего следует выделить стихотворения «Из Бомонта в Детройт» Л. Хьюза и «Негритянский герой» Г. Брукс<sup>1</sup>. Белые поэты использовали тот же способ.

Линкольн Кирстейн, ветеран войны, отправился на войну в 1943 году, где служил рядовым в таких должностях, как курьер, переводчик, шофер. Несмотря на то, что непосредственного участия в боевых действиях не принимал, его военный опыт лег в основу книги стихов «Рифмы рядового первого класса» (“Rhymes of a PFC”) [1], вышедшую в 1964 году, переиздававшуюся и дополнявшуюся новыми стихами о войне. «Корпус военной поэзии Кирстейна один среди самых объемных написанных теми, кто участвовал во второй мировой войне [...]. Взятые вместе его “Рифмы” представляют собой изящный, схожий с романом, отчет о необыкновенном периоде службы» [6, p. 204] (здесь и далее перевод наш – А. Н.). События одной ночи, одной из первых ночей на службе, описываются в стихотворении «Черный солдат».

В заголовке “Black Joe”, который можно также перевести как «Черный Джо» или «Черный солдат» (Joe – имя, которым называли белых американских солдат во время войны), показано непривычное для слуха военнослужащих тех лет отношение к черному бойцу. Это сочетание указывает на то, что в высадившихся в Нормандии подразделениях армии США к цветным военнослужащим не относились как к солдатам в батальном смысле слова. Черные военнослужащие служили в обеспечении, на низших должностях. «В момент начала войны в Европе ситуация с афроамериканцами в армии отражала их статус в обществе в целом. В 1939 году армия была сегрегированной, и афроамериканцы могли служить только в четырех подразделениях регулярной армии, установленных после Гражданской войны. Общее количество черных солдат было 3640, всего лишь пять офицеров, трое из которых были капелланами. Около четырех тысяч афроамериканцев служили в военно-морском флоте, все в качестве чернорабочих, в единственной должности, доступной им» [7, p. 26].

Эпизод, иллюстрирующий подобную ситуацию, Кирстейн переосмысливает в стихотворении «Черный солдат», которое начинается строчкой «Нормандский луг прибрежный лежит в прохладной серой мгле» (“This Norman coastal meadow lies in a chill grey haze of light”). Нормандия, где происходит действие стихотворения, – место высадки союзных войск, начало боевых действий. Солдаты уже пережили первые сражения, вкусили горечь первых утрат, что вполне могло бы их объединить. Подобным шагом навстречу продолжается стихотворение. Солдат из бивака для белых отправляется к биваку для черных. «Переступая храпящих людей, он пытается найти огонь; / Дядя Том готовит Дяде Сэму, как когда-то он это делал по найму». (“Stepping over snoring men, he tries to find him fire; / Uncle Tom cooks for Uncle Sam as once he had for hire”). «Дядя Том» и «Дядя Сэм», черный и белый человек, слуга и господин находятся в тех же отношениях, что и на родине. Пища, снабжение в целом – это то, что входило в обязанности афроамериканских военных.

Черный солдат с радостью делится огнем. Огонь становится центральным образом стихотворения. Огонь, который передает солдат своему собрату помимо буквального тепла, взаимопомощи, символизирует еще и отношение. Теперь они – белый и черный солдаты – в одном строю, ведут одну борьбу, в глазах черного бойца это борьба против национального превосходства. Во-первых, против нацизма, для чего они сюда и прибыли. Во-вторых, против расизма, который афроамериканец пытается ненасильственно преодолеть через солдатское братство. Вот почему черный солдат с радостью делится огнем. «Наш солдат благодарит счастливого черного, возвращается к своей группе, / И от этих одолженных углей принесенных возгорается новое острое пламя». (“Our soldier thanks the happy black, returns to his own group, / And from those borrowed embers brought, a sharp new flame flares up”). «Новое острое пламя» в уже было потухшем костре настораживает прилагательным «острый», и действительно, когда черные солдаты под утро в нерешительности пытаются погреться у костра белых, они получают немой, но выразительный отказ. «Мы белые с опухшими глазами, но храбрые, по мере движения нашей светлой крови по кругу / Не сводим глаз с незваных гостей, чтоб отстоять нами узурпированную землю». (“We whites, with gummy eye, but brave, as our blond blood stirs to its round / Stare hard the dark intruders down to stand our own usurped ground”). «Светлая кровь» не позволяет даже сонным солдатам поделиться своим клочком «узурпированной земли».

Повествование идет от первого лица, говорящий идентифицирует себя с белыми военнослужащими, с белокожей нацией («наш солдат», «мы белые» и проч.). «С бодрыми душами, но едва проснувшиеся, мы бережно храним свой костер, / Отражая мрачных солдат; он останется огнем белых людей». (“With psyches sound, but half-awake, we keep possession of our pyre, / Warding the somber soldiers off; this shall remain a white-man’s fire”). В этих строках огонь меняет свое символическое значение. Из огня товарищества он становится огнем военной доблести, которую белые не хотят делить с теми, кто не прини-

<sup>1</sup> Подробный анализ «Из Бомонта в Детройт» Л. Хьюза и «Негритянский герой» Г. Брукс см. [4, с. 130 – 131] и [5, с. 132 – 140] соответственно.

мает непосредственного участия в сражениях. Стихотворение заканчивается картинкой того, как тлеет огонь черных и тлеет «их неправота против нашей правды» (“smoulders their wrong against our right”). В сознании белого человека черный солдат не имеет права на то, чтобы разделить огонь воюющих белых. В примечании к стихотворению Л. Кирстейн приводит слова из воспоминаний лейтенанта Лэйси Уильсона «Черные солдаты во второй мировой войне показывали больше отваги, просто выживая, а также давая отпор всевозможными средствами, в южных и в северных лагерях, больше отваги, чем современные молодые люди могут себе представить. Черт, мы сражались с “человеком”, с системой и войсками Оси. Пехота и шагун не могла ступить без каптенармусов<sup>2</sup> и инженеров, что многие люди, кажется, забывают» [1, р. 251]. Риск для жизни у черных солдат был не меньшим, чем у белых, но помимо непосредственно войны, афроамериканцам приходилось сражаться еще и с белыми однополчанами, пусть не в прямом смысле, но в сфере уставных и неуставных взаимоотношений. Такова была ситуация на начало войны. На момент ее окончания (после того, как черные военнослужащие добились права воевать, доказали свои способности и доблесть<sup>3</sup>) во взаимоотношениях с белыми никаких коренных изменений не произошло, о чем свидетельствует стихотворение У. Биннера «Поражение».

Вошедшее во множество антологий военной поэзии стихотворение «Поражение» публиковалось также в афроамериканской периодике, в частности в журнале «Крайсиз» [9, р. 429]. Ситуация, которую описывает Биннер, была типичной для американского юга, когда с военнопленными обращались лучше, чем с чернокожими солдатами. Случаи негодования, переходившими иногда в открытое сопротивление, становились предметами судебных разбирательств, которые практически всегда оканчивались победой белой стороны<sup>4</sup>.

#### Defeat

On a train in Texas German prisoners eat  
With white American soldiers, seat by seat,  
While black American soldiers sit apart,  
The white men eating meat, the black men heart.  
Now, with that other war a century done,  
Not the live North but the dead South has won,  
Not yet a riven nation comes awake.  
Whom are we fighting this time, for God's sake?  
Mark well the token of the separate seat  
It is again ourselves whom we defeat.

#### Поражение

Техас. Пленные немцы едят не спеша  
Плечом к плечу с белыми солдатами США.  
В то время как черные парни от них в стороне сидят,  
Белые мясо едят, сердце черных солдат.  
Более сотни лет прошло с окончания той войны:  
И не мертвый Юг, но Север живой, проиграл, увы;  
И никак не очнется разорванная пополам  
Нация. Боже, с кем опять доведется сражаться нам?  
Проверь, крепко ль прибит знак «для цветных» на столбе.  
Кому нанесли поражение? – Снова самим себе.

Совместная трапеза белых пленных и конвойных, побежденных и победителей, представляется как празднование победы. Только побежденными здесь выступают те, кто был на той стороне, что официально одержала победу. «Сердце черного человека» символически выступает в качестве пищи, как обманутые ожидания афроамериканцев. Надежда, теплившаяся в глубине сердца, надежда на изменения, которые по идее должны были произойти вследствие победы над носителями идеологии расового превосходства, умерла, когда черные на себе прочувствовали реальное положение дел.

Автор возвращает читателя к другой войне, войне Севера и Юга, показывая, что и та «победа» оказалась несостоятельной. «Мертвый Юг» доказал свою живучесть перед «живым Севером», то, что должно было исчезнуть с окончанием второй мировой войны, мешает объединению «расколотой нации», поэтому не может быть речи о победе.

Старр Нельсон поэтически и мудро охарактеризовал «Поражение», сказав, что стихотворение «настолько черно-горькое в своей правоте, насколько гнев в нем раскален добела» [10]. Этим Нельсон указывает на то, что каким тяжелым для афроамериканцев стало поражение на этом фронте, такое же сильное негодование вызвало это поражение у множества белых соотечественников. Стихотворение Биннера одно из немногих американских стихотворений, которое «подчеркивает те аспекты войны, которые обычно вытесняются из нашего традиционного повествования об этой войне как о хорошей войне» [11, р. 340]. Очень долгим было молчание (во всяком случае, в поэзии) о Хиросиме, точно также в первые послевоенные годы замалчивались темные стороны победы над фашизмом, в частности такие моменты, которые могли омрачить радость одной из победивших наций. С течением времени ситуация изменилась, и неприятные моменты истории победы США являются предметом обсуждения; к примеру не мог не остаться без внимания тот факт, что Харви Шапиро, поэт и ветеран войны, помещает стихотворение «Поражение» на первую страницу антологии поэзии США о второй мировой войне [12].

<sup>2</sup> Каптенармус (от франц. capitaine d'armes) – должностное лицо в армейском подразделении, отвечающее за учёт и хранение оружия и имущества.

<sup>3</sup> Подробнее см. в статье о пилотах Таскиги (ссылки на источники) [8, с. 238 – 241].

<sup>4</sup> Этот и другие случаи приведены в книге «Афроамериканский опыт Второй мировой войны» [7, р. 47 – 51].

Стихотворение заканчивается обращением к черным соотечественникам: «Внимательно глядите на табличку отдельных сидений» (сидений для цветных<sup>5</sup>). Это заявление имеет под собой серьезные основания, поскольку подобная невнимательность стоила человеку зрения, как описано в стихотворении «Ослепление Исаака Вударда». Случай произвел определенный общественный резонанс благодаря репортажам Орсена Уэллса, в одном из которых он «Сколько стоит быть негром? В Айкене, Южная Каролина, это стоило человеку глаз» [цит. по: 13, р. 400].

Повествование ведется от лица черного ветерана, едущего к своей любимой женщине. Гатри детально воспроизводит эпизод, когда за то, что человек все еще в военной форме так сильно хотел в туалет, что воспользовался туалетом для белых, был избит полицейскими до потери зрения. Длинная баллада в одиннадцать строф заканчивается ключевой для художественного осмысления эпизода сентенцией. «Я думал я сражался на островах, чтоб избавиться от таких, как они, / Но я вижу эту борьбу гораздо яснее теперь, когда я слеп» (“I thought I fought on the islands to get rid of their kind / But I can see the fight lots plainer now that I am blind”). Пока черные сражались в Европе или на Тихом океане, они были слепы, они не знали, что победа обернется таким поражением. Теперь же ослепнув, они как бы прозрели.

Гатри активно выражал свою гражданскую позицию не только в своем творчестве, но также и в судах, поддерживая иски против агрессии белых [14, р. 154 – 155]. Случай Вударда был не самым трагичным, поскольку столкновения на расовой почве нередко заканчивались убийством. Подобные эпизоды нашли отражение в других произведениях Гатри. В частности, в балладе «Убийство братьев Фергюсон» (1946) [15, р. 117 – 118] повествуется о жестоком убийстве полицейским двух из четырех братьев, один из которых был ветераном второй мировой, после того как они посмели зайти и выпить кофе в баре для белых (причем обозначения, что это белое заведение, не было). Заканчивая стихотворение похоронами убитого военного, Гатри говорит о трех сыновьях, которые гордились тем, что их отец сражался за родину. «Кто скажет этим трем мальчишкам, что их отца нет? / (Он помогал сечь фашистов и нацистов до смерти) / Кто скажет этим трем сыновьям, что кофе Джима Кроу / Убил несколько тысяч так же, как и их отца?» (“Who’ll tell these three boys that their Daddy is gone? / (He helped whip the Fascists and Nazis to death) / Who’ll tell these three sons that Jim Crow coffee / Has killed several thousand the same as their dad?”). Гражданскую позицию Гатри разделяли многие белые соотечественники, в основном на севере США, но тысячи эпизодов унижения, избиений, убийств оставались повседневной послевоенной реальностью.

**Выводы.** В работе стихотворения проанализированы в последовательности событий, легших в их основу. Вступление США в войну в Европе – «Черный Солдат», окончание войны – «Поражение», послевоенные дни – «Ослепление Исаака Вударда». Точная дата написания стихотворения Кирстейна неизвестна, но очевидно, что оно написано до окончания войны, стихотворения Биннера и Гатри датируются 1946 годом. Реальные события, которые легли в основу стихотворений, приобретают широкий общенациональный смысл посредством художественных текстов. Белые авторы обращают внимание на острые, неприятные моменты истории победы США, делая войну на два фронта, ведущуюся афроамериканскими военными и гражданскими, предметом не только этнической литературы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Kirstein, L. Rhymes of a PFC / L. Kirstein. – Boston: David R. Godine, 1981. – 264 p.
2. Guthrie, W. The Blinding of Isaac Woodard / W. Guthrie // Poets of World War II; ed. and with an introduction by Harvey Shapiro. – New York: The Library of America, 2003. – P. 74 – 76.
3. Bynner, W. Take Away the Darkness / W. Bynner. – New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1947. – 177 p.
4. Никифоров, А.А. Война на два фронта: афроамериканская поэзия о Второй мировой войне / А.А. Никифоров // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Серия А. Гуманит. науки. 2010. – № 7. – С. 129 – 133.
5. Никифоров, А.А. Осмысление афроамериканским солдатом своей роли на войне (на примере стихотворения Гвендолин Брукс «Негритянский герой») / А.А. Никифоров // Вестн. Минск. гос. лингв. ун-та. Серия 1. Филология. – 2011. – № 6 (55). – С. 132 – 140.
6. Jason, Ph.K. Lincoln Kirstein / Ph. K. Jason // Encyclopedia of American War Literature; ed. by Ph.K. Jason, M.A. Graves. – Westport: Greenwood Press, 2001. – 424 p.
7. Wynn, N.A. The African American Experience During World War II / N.A. Wynn. Rowman & Littlefield, 2010. – 163 p.

<sup>5</sup> В художественном переводе этот момент переведен не буквально, показан столб с указателем «для цветных», что в смысловом отношении передает разделение пространства в сегрегированных заведениях, а не только в транспорте, как в оригинале.

8. Никифоров, А.А. «Тысячи гордых отцов»: современная афроамериканская поэзия о Второй мировой войне (цикл «Крылья» Мэрилин Нельсон) / А.А. Никифоров // Контексты мировой литературы: сб. науч. ст.: к 70-летию профессора А.А. Гугнина; Полоц. гос. ун-т; редкол.: Д.А. Кондаков (отв. ред.) [и др.]. – Новополоцк, 2011. – С. 238 – 244.
9. Bynner, W. Defeat / W. Bynner // Crisis. – 1961. – Vol. 68, No. 7 (August – September). – P. 429.
10. Nelson, S. Beguiling Magic (review on “Take the Darkness Away”) / S. Nelson // The Saturday Review. – 1947. – July 5. – P. 25.
11. Metres, Ph. “With Ambush and Stratagem”: American Poetry in the Age of Pure War / Ph. Metres // The Oxford Handbook of Modern and Contemporary American Poetry; ed. by Cary Nelson. – Oxford University Press, 2012. – 716 p.
12. Poets of World War II / ed. and with an introduction by Harvey Shapiro. – New York: The Library of America, 2003. – 262 p.
13. Denning, M. The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century / M. Denning. – New York: Verso, 1998. – 556 p.
14. Kaufman, W. Woody Guthrie: American Radical / W. Kaufman. – Chicago: University of Illinois Press, 2011. – 270 p.
15. Guthrie, W. The Ferguson Brothers’ Killing / W. Guthrie // American Folksongs of Protest; ed. by John Greenway. – Philadelphia: University of Pennsylvania press, 1953. – 356 p.

Поступила 15.03.2012

**AFRO-AMERICAN SOLDIERS OF WORLD WAR TWO IN THE POETRY OF THE US WHITES  
(L. KIRSTIEN, W. GUTHRIE, W. BYNNER)**

**A. NIKIFOROV**

*The US white poets’ response to the problem of racial segregation during World War II and aftermath is studied in the article. The object of studies comprises poems “Black Joe” by L. Kirstein, “Defeat” by W. Bynner and “The Blinding of Isaac Woodard” by W. Guthrie. The article dwells on the ambiguity of the state of the African-American men-at-arms during and after the war. On the example of the poem “Black Joe” the insolent attitude of the white troopers towards the blacks (treating them as collateral stuff during the combat) is shown. “Defeat” gives general disappointing estimation of the victory over Nazism. “The Blinding of Isaac Woodard” illustrates wrongful attitude towards their African-American compatriots, with whom they shared the Victory. The following conclusion is drawn: the real events upon which the poems are based find nationwide sense through the artistic writing.*

УДК 821.11-3.09(045)

ДИСКУРС ЛЮБВИ – ДИСКУРС НЕВЫСКАЗАННОГО  
(ДЖ. БАРНС)<sup>1</sup>

О.А. ВЕЛЮГО

(Минский государственный лингвистический университет)

Представлен анализ любовного дискурса на материале рассказа Джулиана Барнса «История Матса Израельсона». Показано, что любовный дискурс включает в себя значительную часть невысказанного, подразумеваемого, анализ которого необходим для выявления общего смысла произведения. Часто эксплицитный дискурс не соответствует подразумеваемому смыслу и являет собой метонимию последнего. Для передачи этих скрытых смыслов автор использует лексико-синтаксические стилистические приемы (метафоры, контраст, различные виды повтора и параллелизма) и совокупность символов.

Почему он говорит о том или другом, отчего обращается к определенным темам в тот или иной момент? Здесь нет ничего случайного. Все мотивируется тем, что он не говорит.

Грэм Свифт<sup>2</sup>

**Введение.** В современной западноевропейской литературе сформировался целый пласт произведений, в которых реализуется любовный дискурс нового типа. Под дискурсом любви мы понимаем в узком смысле развертывание речи влюбленного (в том числе внутренней, так называемый дискурс сознания), в широком смысле – прозу, в которой он актуализируется. Один из наиболее известных и талантливых современных прозаиков Великобритании, Джулиан Барнс, тоже внес вклад в этот процесс. Мы предлагаем анализ любовного дискурса на материале его рассказа «История Матса Израельсона» (*The Story of Mats Israelson*, 2000), который вошел в сборник «Лимонный стол» (*The Lemon Table*, 2004).

Драма, происходящая в этом рассказе, выходит за границы переживания любви – здесь конфликт состоит в непонимании, достаточно распространенном в современном любовном дискурсе препятствии в схеме «разделенная любовь – непреодолимое препятствие» [1] (ср., например, с другими произведениями Дж. Барнса, а также романами И. Макьюэна), а именно утверждается постмодернистское сомнение в возможности высказать свою любовь и быть правильно понятым ввиду несоответствия, высказанного и подразумеваемого [2, с. 2 – 3; 3, с. 75]. Также имеет место рефлексия персонажей о власти слов, об их восприятии, иными словами, отчетливо проявляется власть дискурса над жизнью человека. Постмодернистская эстетика проявляется здесь на уровне смысла; в остальном же рассказ, написанный в реалистической манере, не является примером типичного для постмодернистской прозы любовного дискурса [1 – 4].

Цель дискурс-анализа, метода, который пришел в литературоведение из лингвистики, – это и есть выявление смысла [5, с. 132], который текст обретает только в соответствии с условиями его производства и толкования [6, с. 36]. Проблема смысла заключается во взаимосвязи дискурса, идеологии, бессознательного и властных отношений. В дискурс-анализе большой интерес представляет изучение повторяемости и изменения чужой речи, равно как и изучение аргументационных стратегий эксплицитного или имплицитного характера [6, с. 31], а также литературный анализ художественных приемов, символов, стилистических средств [7, с. 25]. Таким образом, в дискурс-анализе сочетаются лингвистический и литературоведческий подходы, с этих позиций мы и рассмотрим текст.

**Основная часть.** Судя по социокультурным реалиям, время действия относится ко второй половине XIX века. В рассказе показаны взаимоотношения супружеской пары – Андерса, главного управляющего на лесопилке, и Гертруды, которые живут в провинциальном шведском городке. Уже в начале рассказа Барнс вводит мысль о том, что слова имеют скрытый смысл: это сарказм и ирония в словах Гертруды, а также ирония и неприязнь Андерса к жене, которые проявляются, например, в следующем диалоге супругов:

“*They seem an agreeable couple*”, he said, matter-of-factly.

“*You like everybody*”.

“*No, my love, I do not think that is true*”. He meant, for instance, that at the present moment he did not like her.

“*You are more discriminating about logs than about members of the human race*”.

“*Logs, my love, are very different from one another*” [8, с. 31].

<sup>1</sup> Статья является продолжением публикаций автора, посвященных проблеме дискурса любви в современной британской прозе.

<sup>2</sup> Swift, Gr. Kazuo Ishiguro (*An interview*) // *Bomb*. 1989. Autumn. Цит. по источнику: О. Джумайло. За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980 – 2000 // Вопросы литературы. – 2005. – № 7 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/5/dzh2.html>.

Барнс использует здесь параллелизм слов и мыслей персонажа, т.е. эксплицитного дискурса и дискурса сознания, – это один из ведущих стилистических приемов, использованных в рассказе, призванный создать контраст, эффект несоответствия прямого значения слов и реального смысла сказанного. Подтекст этих реплик состоит в том, что Гертруда недовольна поздним возвращением домой мужа, который предпочел показывать местные достопримечательности недавно прибывшей в городок семейной паре, Акселу и Барбаре Линдвелл. Андерс в свою очередь называет жену «любовь моя», однако повтор этого самого по себе нежного и приятного обращения в контексте взаимных упреков усиливает иронию: очевидно, что супруги не питают друг к другу теплых чувств. Читатель понимает это из слов автора, повествующих об истории их женитьбы и о том, что после рождения второго ребенка супругов больше не связывают интимные отношения. Повествование от третьего лица здесь выстроено по принципу анафорического повтора: «*Gossip said..., gossip repeated..., gossip speculated...*» [8, с. 30] – еще один стилистический прием, который применяется в тексте неоднократно и служит для имитации навязчивого голоса общественного мнения, пытающегося воссоздать реальную историю и интерпретировать ее, дать ей оценку. Этот голос воссоздает общий дискурс (все коммуникативное пространство в определенную эпоху жизни данной общественной группы [9]), обладающий властью навязывать свою идеологию и шаблоны поведения. Таким образом, рассказ представляет собой совокупность нескольких дискурсов: дискурсов персонажей (эксплицитного и имплицитного) и общего дискурса.

Но если в вышеупомянутом диалоге герои понимают истинный смысл сказанного, «слышат» невысказанное, т.е. дискурс сознания, то далее невысказанность лишь нарастает. Андерс несколько раз сопровождает Барбару Линдвелл на пароходе, а в разговоре с женой все больше недоговаривает. Для выражения невозможности высказать истинные мысли Андерса снова используется анафора: “*He wanted to say: she was more interested in the forest than you have ever been. He wanted to say: you are unkind about her looks. He wanted to say: who saw me talking to her? He said none of this*” [8, с. 34]. Андерсу нравится Барбара и все в ней, вплоть до голубой ленты на шляпке. Эту голубую ленту Барбара будет хранить многие годы вплоть до последней встречи – голубая лента имеет положительные коннотации – это и талисман, и награда; а голубой цвет связан с вечностью, духовностью, гармонией [10, с. 54, 385]. В данном контексте лента, как и пароход, где они встречаются, становятся символами их несостоявшейся любви.

Интересно, что делает Андерс, чтобы привлечь внимание Барбары. Он говорит, а именно рассказывает о том, что ему близко, – про лес, древесину и деревья. Но при этом он осознает, что не умеет выстроить свой рассказ – свой дискурс: “*...he had never developed a way of talking to women, and that up to now it had never bothered him*” [8, с. 33]. Андерс, который вкладывает скрытый смысл в свои слова, сам не может интерпретировать подтекст простых слов Барбары: “*I like a man to tell me what he knows*” [8, с. 33].

Инициатива Барбары, которая еще сама не осознала своих чувств, заключается в желании увидеть медные рудники Фалуна, о которых ей рассказал Андерс: “*I would like to visit Falun*” [8, с. 37]. Однако Андерс ничего не отвечает ей на это, и его молчание значимо: оно заключает в себе скрытый смысл невысказанного. Андерс пытается рассказать Барбаре грустную историю Матса Израельсона, случившуюся в Фалуне, но у него не выходит – Барбара воспринимает реальную историю как легенду, а легенды ей не интересны. История Матса Израельсона – это история несостоявшейся любви: юноша погибает, а спустя 49 лет в шахте находят его тело, чудесным образом сохранившееся. Его опознает старуха, которая в юности была его невестой. Радченко Д. проводит аналогию между двумя историями несчастной любви, предлагая различные интерпретации [11, с. 157]. И если Матса Израельсона разлучает с возлюбленной смерть, т.е. в сюжетной схеме появляется внешнее неустранимое препятствие, то причины неудавшейся любви Андерса и Барбары заключаются в другом.

Для Андерса рассказ о Матсе Израельсоне – не что иное как неудачная попытка признания в любви, поэтому история Матса Израельсона приобретает для него огромное значение: он репетирует ее, чтобы рассказать Барбаре заново, представляя себе, как она снова выразит желание съездить в Фалун, а он скажет в ответ: “*I shall take you there*” [8, с. 39]. Он мысленно сравнивает способы выражения ее желания, к которым могли бы прибегнуть другие женщины: “*I long for Stockholm*” или “*At nights I dream of Venice*” [8, с. 39]. Несколько лет спустя Андерс раздумывает о том, что подобные слова могли бы толкнуть его на скандальный побег с ней. Но ему нравится, как просто она выразила свою мысль: “*the simplicity of it made him unable to answer*” [8, с. 39], и он заключает, что ее слова “*had been a much more dangerous remark*” [8, с. 45]. Таким образом, здесь мы видим метонимию желания, коренящегося в бессознательном [3, с.75]: ни Андерс, ни Барбара не могут высказать своего желания. Любовный дискурс вместо традиционного «я люблю тебя – я тоже тебя люблю» преобразуется в замысловатую переключку метонимий, которые представляют собой трудно уловимый перенос значения, не сразу проникающий в сферу сознания самих персонажей. Анализ подобного любовного дискурса возможен с помощью психоаналитического подхода, который предполагает интерпретацию бессознательного.

Интересно, что именно озвучивание, проговаривание желаемого способствует его осознанию, – мысль настолько не новая<sup>3</sup>, что превратилась в клише; так, она эксплицитно выражена Барнсом в романе «История мира в 10 ½ главах» (*A History of the World in 10 ½ Chapters*, 1989) в рамках дискурса автора, представленного в полуглаве «Интермедия» *Parenthesis*: “*How can we know what we think till we hear what we say?*” [12, с. 227]. Так, Андерс осознает свои чувства быстрее, потому что Гертруда создает за него этот дискурс, утверждая, что ее муж встречается с любовницей на глазах у всех. Андерс воспринимает ее слова следующим образом: “*If this is what she is capable of believing, he thought, then this is what is capable of happening... Of course, now I see, the fact is, I have been in love with her since we first met on the steamboat*” [8, с. 38]. Таким образом, бессознательное проникает в дискурс сознания. Барбара же приходит к осознанию своей любви намного позднее, потому что некому указать ей на зарождение любви, – когда возможность потеряна безвозвратно: Барбара не пришла на пароход, она была беременна. “*She did not know what to think about what had happened. There was no one to ask... She was unprepared for constant, silent, secret pain*” [8, с. 43].

Много лет спустя Андерс, всю жизнь безмолвно любивший Барбару, всю жизнь, безмолвно любившую его, наконец, сам приглашает ее в Фалун. Он лежит там, в госпитале, умирая от рака. И Барбара повторяет свою фразу о желании поехать в Фалун – но на этот раз мужу:

“*I should like to visit Falun*”.

“*Of course*”. *He meant: of course you would, gossip always called you his mistress. I was never sure, but of course I should have guessed, that is what your sudden cooling and all those years of absent-mindedness were about, of course, of course. But she heard only: of course you must* [8, с. 46].

Муж Барбары, как и все персонажи рассказа, не высказывает свои мысли, свой дискурс сознания. Здесь его горькие чувства – осознание правды, обида, боль – выражаются повтором «*Of course*». Таким образом, наиболее простые слова снова становятся самыми значимыми, эмоционально насыщенными, несут в себе наибольшую смысловую нагрузку.

Кульминация рассказа приходится на последний разговор Барбары и Андерса. Полное несоответствие высказываемого дискурса и дискурса сознания приводит к трагическому непониманию. Оно начинается со лжи Андерса: он не хочет, чтобы его любимая женщина сочувствовала ему, поэтому приводит в порядок свой внешний вид и не говорит ей правду. Для Барбары же, уверенной в смертельной болезни Андерса, только и могущей оправдать его запоздалое приглашение, заверение в здоровье кажется оскорбительным. По мнению Д. Радченко, именно неудачная фраза Андерса убеждает женщину, что она всю жизнь любила не того мужчину [11, с. 156]. И в этот раз Андерсу снова не удается рассказать Барбаре историю Матса Израельсона, которую он репетировал все 23 года и которая за это время превратилась в нечто еще более значимое: “*And as the years passed, Mats Israelson turned in his mind from a set of clear facts which could be presented as a lover’s gift into something vaguer but more powerful. Into a legend, perhaps – a thing she would not be interested in*” [8, с. 44].

Несмотря на власть общественного мнения, роковую роль в судьбе героев играет именно неспособность к эмпатии. И хотя Андерс старается представить, как Барбара восприняла бы его признание в любви, он не может знать это наверняка: “*But her irritation made him lose heart. She thought he was just a seducer. So the words he had prepared would seem like those of a seducer. And he did not know her after all*” [8, с. 50]. Для любовного дискурса это типично: так, Юлия Кристева утверждает, что влюбленные, признаваясь в любви, говорят не об одном и том же, поскольку никогда не уверены в том, как воспринимаются их слова и какой именно смысл вкладывает в любовное признание другой. Это означает, что в любовном дискурсе определенность смысла, а значит, и референтная, и коммуникативная способности языка вообще ставятся под сомнение. Любовь предельно индивидуальна, таким образом, ее нельзя выразить, а значит, она всегда одинока [2, с. 2 – 3]. Поэтому Андерс отказывается от признания в любви, вместо этого он говорит нечто противоположное – высказывает предположение о том, что Барбара любила его. Соответственно, в любовном дискурсе тем невысказанным, имплицитным, которое, согласно Мишелю Фуко [13, с. 51], всегда имеет место в дискурсе, становится сама любовь. Барбара раздражена и разочарована; прежде чем уйти, она вкладывает в свои слова весь сарказм, на который способна: “*Thank you for pointing out to me the deaf-and-dumb asylum*” [8, с. 51]. Приют для глухонемых, который Андерс когда-то ей показывал, – это символ непонимания, невозможности высказаться, услышать другого и быть услышанным. Между тем, любовный дискурс – это не что иное, как диалог, как и любой дискурс вообще [14], цель которого состоит в том, чтобы достичь взаимопонимания. Поскольку в современной прозе в основном отдается предпочтение внутреннему конфликту, автору особенно интересны подобные диалоги, в результате которых персонажи приходят или, как правило, не приходят к взаимопониманию.

<sup>3</sup> «Откуда я знаю, что я думаю, пока я не услышу, что говорю?» – слова Грэма Уоллеса (1858 – 1932), британского социолога.

В рассказе используется циклическая композиция, поскольку композиционным приемом служит параллелизм (в широком смысле): начало и конец рассказа связаны с одним символом и перекликающимися эпизодами. В качестве этого символа выступают стойла для лошадей перед церковью, каждое из которых закреплено за горожанином, наиболее достойным с точки зрения жителей города. Значение этого символа интерпретируется в рассказе Барбарой: *“We are just horses in our stalls... The stalls are unnumbered, but even so we know our places. There is no other life”* [8, с. 42]. Барбара имеет в виду, что общество определяет место каждого человека в жизни сообразно его заслугам и положению. Именно желанием Андерса завещать им закрепленное за ним стойло объясняет Барбара мужу это необычное приглашение. Несмотря на кажущуюся демократичность традиции, стойла символизируют доминирование общего дискурса – власть идеологии над человеком, который несвободен в своем выборе, должен нести свой крест, выполняя предначертанный и навязанный обществом долг. Сильные позиции этого неоднократно повторяющегося символа позволяют говорить о лейтмотиве. Интересно, что после смерти Андерса, стойло передают капитану парохода. Пароход – это символ нестабильности, попытки соединить несоединимое, т.е. это любовь Андерса и Барбары, которая не может найти пристанища.

Еще один лейтмотив образуется другим сквозным символом – деревом. Вся жизнь Андерса тесно связана с древесиной, и сам он неоднократно сравнивается с деревом. Дерево – одна из самых древних и распространенных в литературе метафор человека, часто используемых в связи с переживанием любви (ср., например, с Книгой Песни Песней царя Соломона<sup>4</sup>, романами «Война и мир» Л.Н. Толстого (1869), «Шпиль» У. Голдинга (*The Spire*, 1964), «Дерево человеческое» П. Уайта (*The Tree of Man*, 1955) и др.). В рассказе Барнса это метафорическое сравнение совпадает в дискурсах персонажа и общественного мнения. Свое разбитое сердце Андерс метафорически сравнивает с дефектом древесины под названием «Heart shake»<sup>5</sup>: *“When the heart breaks, he thought, it splits like timber, down the full length of the plank. ... That was all you needed to know about the heart: where the grain lay. Then with a twist, with a gesture, with a word, you could destroy it”*, [8, с. 52] – и утверждает абсолютную власть слова.

Итак, дискурс сознания Андерса характеризуется метафоричностью, равно как и дискурс сознания Барбары, которая видит в банке с вареньем из морозки аналогию с собственными чувствами: *“that is what I have done to my heart”* [8, с. 43]. Юлия Кристева пишет, что речь влюбленного метафорична, т.е. литературна: «The language of love is ... a flight of metaphors – it is literature» [2, с. 1]. Именно «метафоричный объект любви» придает поэтичность любовному дискурсу [2, с. 30]. Исследовательница объясняет это тем, что точность референции и значения размывается в любовном дискурсе вследствие неясности самого объекта, т.е. любви.

**Выводы.** Любовный дискурс в художественной литературе характеризуется различными чертами. Некоторые носят универсальный, вневременный характер: это, во-первых, рефлексия персонажей, которая часто принимает форму дискурса сознания; во-вторых, метафоричность любовного дискурса. Что касается рефлексии персонажа, то для нее характерно восприятие любви, с одной стороны, как главной ценности и смысла жизни: *“I have loved you from the moment I met you on a steamboat. You have sustained my life ever since”* [8, с. 50], а с другой – как источника страданий: *“He hoped – it was his only hope now – that the pain of cancer, the pain of dying, would drive out the pains of love. It did not seem likely”* [8, с. 51].

В современном любовном дискурсе актуализируются и новые особенности. Так, в рассказе, несмотря на то, что действие происходит во времена достаточно жесткой общественной морали, доминирует препятствие не социального, а психологического характера – черта, характерная для современной литературы в целом, поскольку сексуальная революция и демократизация общества устранили многие социальные препятствия. При этом высказываемое в любовном дискурсе персонажей являет собой метонимию невысказанного. Невысказанное в любовном дискурсе – это не только дискурс сознания, не проговариваемый персонажем вслух в силу определенных причин (таких, как идеология, власть общего дискурса и пр.), но и желания, которые находятся в сфере бессознательного. Невысказанное в любовном дискурсе – это сама любовь, индивидуальный опыт переживания которой принципиально невозможно выразить словами или понять. Одновременно утверждается власть дискурса – власть слова произнесенного, но также и подразумеваемого. В данном рассказе для передачи этих смыслов автором используются лексико-синтаксические стилистические приемы (метафоры, контраст, различные виды повтора и параллелизма) и совокупность символов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Шапинская, Е.Н. Дискурс любви: любовь как социальное отношение и ее репрезентация в литературном дискурсе / Е.Н. Шапинская. – М.: Прометей, 1997. – 347 с.

<sup>4</sup> Песн. 2:3, Песн. 7:8-9.

<sup>5</sup> Радиальная трещина (начинающаяся от сердцевины дерева) [ABBYU Lingvo [Electronic source]. – Access mode: <http://lingvo.abbyyonline.com>].

2. Kristeva, J. *Tales of Love* / J. Kristeva. – N.Y.: Columbia University Press, 1987.
3. Belsey, K. *Desire: Love stories in Western Culture* / K. Belsey. – Oxford, Cambridge: Blackwell, 1994. – 232 p.
4. Кристева, Ю. Дискурс любви / Ю. Кристева // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины 20 века. – СПб.: МИФРИЛ, 1994. – С. 101 – 109.
5. Гийому, Ж. О новых приемах интерпретации, или проблема смысла с точки зрения анализа дискурса / Ж. Гийому, Д. Мальдидье // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – М.: Прогресс, 1999. – С. 124 – 136.
6. Серио, П. Как читают тексты по Франции / П. Серио // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – М.: Прогресс, 1999. – С. 12 – 53.
7. Ristani, V. *Discourse Analysis, Translation Practice and Vocation-Based Translator Training* / V. Ristani // *Constructing, Deconstructing, Reconstructing Language and Literary Matters*. – Niksic: Filozofski fakultet, 2010. – P. 21 – 37.
8. Barnes, J. *The Story of Mats Israelson* / J. Barnes // *The Lemon Table*. – N.Y.: Vintage international, 2005. – P. 27 – 56.
9. Ерофеева, Е.В. К вопросу о соотношении понятий ТЕКСТ и ДИСКУРС / Е.В. Ерофеева, А.Н. Кудлаева // Проблемы социо- и психолингвистики: сб. ст.; отв. ред. Т.И. Ерофеева. – Пермь: Перм. ун-т, 2003. – Вып. 3. – С. 28 – 36.
10. Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery* / Ad de Vries. – Amsterdam, London: Elsevier Science Publishers B.V., 1984. – 515 p.
11. Радченко, Д.А. Проза Джулиана Барнса: жанровая природа, проблема героя и нравственная философия автора: дис. ... канд. филол.: 10.01.03 / Д.А. Радченко. – Воронеж, 2008. – 181 с.
12. Barnes, J. *A History of the World in 10 ½ Chapters* / J. Barnes. – New York: Vintage International, 1990. – 308 p.
13. Фуко, М. Порядок дискурса / М. Фуко // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М.: Касталь, 1996. – С. 47 – 96.
14. Плеханова, Т. Дискурс-анализ текста: Пособие для студентов вузов / Т. Плеханова. – Минск: Тетра-системс, 2011. – 368 с.

Поступила 12.05.2012

## LOVE DISCOURSE: THE DISCOURSE OF THE IMPLICIT (J. BARNES)

### O. VELJUGO

*The article continues the research dedicated to the problem of love discourse in contemporary British prose. In the given article love discourse is analyzed on the example of the short story by Julian Barnes – The Story of Mats Israelson. The aim of the article is to demonstrate, that love discourse includes a significant portion of the implicit, its analysis is necessary in order to reveal the general meaning and idea of the piece of writing. It is an often case, that the explicit discourse does not correspond to the implicit meaning and represents a metonymy of the latter. The author makes use of various lexical and stylistic devices (metaphors, contrasts, different types of repetition and parallelism, etc.) and a complex system of symbols to express these hidden meanings.*

УДК 821.112.2

**РОЛЬ ИРРАЦИОНАЛЬНОГО В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ И.В. ГЁТЕ  
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «ГОДЫ УЧЕНИЙ ВИЛЬГЕЛЬМА МЕЙСТЕРА»  
И НОВЕЛЛИСТИЧЕСКОГО ЦИКЛА «РАЗГОВОРЫ НЕМЕЦКИХ БЕЖЕНЦЕВ»)**

**Л.И. СЕМЧЕНОК**  
(Полоцкий государственный университет)

*Проведен сопоставительный анализ роли таинственных происшествий в романе И.В. Гёте «Годы учений Вильгельма Мейстера» и в его новеллистическом цикле «Разговоры немецких беженцев». В рамках жанра новеллы загадочные явления выступают как средство обнаружения истинной природы человека, скрытой за маской обыденных явлений. В романе категория случая утрачивает свою субстанциональную значимость и является лишь предпосылкой для дальнейшего самопознания, достичь которого можно через направляемую разумом практическую деятельность. Воспитательная концепция членов Общества Башни основана на гармоничном взаимодействии человеческой индивидуальности с упорядочивающим ее разумом и рассматривается в качестве универсальной модели личностного самосовершенствования. Иррациональные элементы романа призваны помочь героям выйти из состояния чрезмерной сосредоточенности на собственном «Я», на своих желаниях, покинуть область субъективного, чтобы принять деятельное участие в социальной жизни.*

**Введение.** В середине 1790-х годов И.В. Гёте работает над двумя крупными проектами. В 1791 году он приступает к концептуальной переработке своего неоконченного романа «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» (1777 – 1786), после чего выходит роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1796). А в июне 1794 года писатель принимает приглашение Ф. Шиллера о сотрудничестве в новом журнале «Оры», на страницах которого были напечатаны «Разговоры немецких беженцев» (1795). Хронологическая близость этих двух образцов повествовательной прозы Гёте обусловила возможность проведения сравнительного анализа особенностей функционирования присутствующих в них иррациональных элементов с учетом жанровой специфики произведения. Основным объектом проводимого анализа идейно-художественного своеобразия иррациональных элементов новеллистического наследия писателя является вставной рассказ повествовательного цикла «Разговоры немецких беженцев» – «История о певице Антонелли».

Практическое, действительное постижение мира, самого себя и других людей лежит в основе воспитательной концепции романа «Годы учения Вильгельма Мейстера». При этом широчайшая палитра жизненных решений героев произведения не всегда укладывается в рамки рационалистического мировоззрения и является своего рода индикатором способности героя к взаимодействию с окружающей его действительностью. Та же непостижимая для морализирующего сознания многогранность и противоречивость человеческой природы заставляет героев рамочного повествования «Разговоров немецких беженцев» обратиться в часы досуга к рассказыванию «многочисленных историй из частной жизни», позволяющих «на какие-то мгновения открыть нам человеческую натуру и её сокровенные глубины» [1, с. 136]. Введение иррациональных элементов в художественное целое произведений новеллистического жанра представляется вполне логичным и обоснованным, так как, согласно гётевскому определению, новелла – есть ни что иное как «случившееся неслыханное событие» [2, с. 215]. Категория «беспрецедентности» («неслыханное») выделяет тот или иной случай из «обычной организации действительности» [3, с. 245], разрушает законченное единство традиционного для эпохи Просвещения рационалистического представления о мире и человеке, ориентирует читателя наприятие всего эмпирического многообразия окружающего его мира. Необычное событие – не только один из фактов бытия в рамках определенной мировоззренческой системы с традиционным для неё набором альтернативных решений. Свою значимость оно приобретает именно в силу своей исключительности, разрушающей и расширяющей эту принятую ранее систему представлений.

**Основная часть.** В конце XVIII – начале XIX столетия интенсивное расширение внешних границ реальной действительности, значительные социально-политические изменения начинают существенно усложнять задачу по сохранению былого императивного единства ценностной картины мира и места человека в ней. Увеличивающееся количество «неслыханных происшествий», предлагаемых постоянно меняющейся действительностью, ставит под сомнение постулируемые ранее представления о человеке и мире, что в свою очередь ведет к резкому увеличению попыток упорядочения необычных случаев. Во многих произведениях Гёте 90-х годов XVIII столетия герои рано или поздно сталкиваются с явлениями таинственными и невероятными, выходящими за рамки типичного. При этом жанровая природа каждого из этих произведений обуславливает специфический характер связи единичного случая с объективной реальностью.

Первое знакомство Вильгельма с представителями Общества Башни происходит еще в начале романа, когда аббат, под видом незнакомца, вступает с ним в оживленную дискуссию о роли случая в человеческой судьбе. Уже тогда новый знакомый ставит под сомнение безоговорочную веру молодого человека в существование некоей высшей воли, «которая опекает и направляет нас к нашему благу» [4, с. 57].

Основные положения своей мировоззренческой позиции аббат формулирует следующим образом: «Мир соткан из необходимости и случайности; разум человеческий становится между ними, умея подчинить себе ту и другую; необходимость он признает основой бытия, случайность он умеет направлять, исправлять и обращать себе на пользу...» [4, с. 57]. Иначе говоря, единичный случай – не более чем единичный фрагмент в цепи случайных происшествий. Признавая существование некоей объективной реальности, первоосновы, определяющей бытие как таковое, аббат подчеркивает, что посредником между этими двумя полюсами – единичным случаем и объективной реальностью – выступает подчиняющий их себе разум. Именно разум призван, по мнению членов Общества Башни, управлять случаем. «Лишь тот человек, чей разум тверд и непоколебим, заслуживает быть назван земным богом», – заключает аббат.

Если теперь, мы попытаемся систематизировать все таинственные и загадочные явления, представленные на страницах романа, то вполне очевидно сможем выделить две более или менее однородные группы. Первая из них имеет дело с сознательной мистификацией, и потому явления эти представляются необычными лишь для людей непосвященных. Неожиданная встреча графа с собственным отражением в зеркале – результат неудачной шутки баронессы по переодеванию Вильгельма в графский шлафрок. Таинственное появление призрака отца Гамлета во время премьеры спектакля, заставившее Вильгельма содрогнуться, – не более чем ловкий трюк аббата, умудрившегося, не привлекая к себе излишнего внимания, пробраться в театр и в нужный момент появиться на сцене. Эффект, произведенный этими происшествиями на их непосредственных зрителей, явился прямым следствием «неодолимой склонности [героев] к самообольщению» [5, с. 192], их неумению противостоять власти аффектов. Как со стороны Вильгельма, так и со стороны графа достаточно было малейшего желания «воспользоваться собственным разумом» и за каждым из этих необычных случаев легко бы открылся естественный ход вещей. Судьба каждого персонажа романа напрямую связана с его характером, его «склонностями и способностями действовать и реагировать тем или иным образом» [6, с. 283]. Содействие тайного общества в постановке шекспировской пьесы рассматривалось его участниками в качестве одного из педагогических приемов по «излечению» Вильгельма от его навязчивого желания стать актером. Отсюда и более снисходительное отношение к неготовности молодого человека мыслить самостоятельно перед лицом таинственных явлений. Иное дело граф, человек состоявшийся, считающий себя просвещенным и претендующий на видное положение в обществе. «Получеловеком» [4, с. 159] называет его Ярно за малодушие и неспособность управлять случаем. Однажды обнаружив свое бессилие перед лицом собственного отражения в зеркале, граф постепенно утрачивает всякую связь с объективной действительностью, уходит в мир собственных религиозных мечтаний. Насколько далек этот субъективный мир от мира реального, наглядно обнаруживают ключевые эпизоды романа. Даже рассказ друзей об истинных причинах спасения маленького Феликса не смог поколебать самодовольной уверенности графа в силе его молитвы и целительного рукоположения.

Вторая группа необычных явлений объединяет сверхъестественные случаи, реальность существования которых не поддается проверке со стороны стороннего наблюдателя. Сюда относятся якобы слышимый Миньонкой во время пожара голос духа, побудивший её позвать отца мальчика, когда над Феликсом нависла смертельная опасность. Безумные поступки арфиста, преследуемого навязчивыми видениями, которые якобы предсказывают ему смерть от руки ни в чем не повинного маленького мальчика. Явление Божьей Матери маленькой девочке, похищенной канатными плясунами. Образ считавшейся утопшей дочки, увиденный обезумевшей от горя Сператой в тот день, когда, подняв платок, она обнаружила, что ларь с косточками её девочки пуст. В общей системе персонажей романа Миньона, арфист и Сперата стоят особняком. Будучи пришельцами из другого мира, мира чувственного, они и живут и воспринимают действительность иначе. Все видения и образы, преследующие их, у них «в сердце, в голове», а потому и рассматриваются остальными героями романа лишь в качестве одного из проявлений серьезных душевных расстройств этих персонажей. «Придурковатым двуполым созданием» именует Ярно Миньону и недоумевает, как мог Вильгельм «лишь бы чем-то наполнить жизнь» «прилепиться сердцем» [4, с. 156] к этим двум странным существам, арфисту и девочке. Члены Общества Башни слишком хорошо знали и пережили на собственном опыте (история жизни «Прекрасной души», уход графа в общину гернгутеров) все опасности подобной чрезмерной сосредоточенности на своем внутреннем мире. Бегство от реальной жизни исключало возможность достижения гармонии личности с окружающим её миром, а потому делало её нежизнеспособной. Необычные видения, таинственные случаи, преследовавшие Миньону и её родителей, представлялись классическими формами заболевания, определяемого Гёте через термин «меланхолия» [7, с. 3], а потому не вызвали особого интереса со стороны окружающих.

Тем разительнее бросается в глаза неподдельный интерес к истории о призраке бывшего любовника итальянской певицы Антонелли со стороны членов дружеского кружка новеллистического цикла «Разговоры немецких беженцев». В центре внимания – проблема несостоятельности традиционного объяснения имевших место загадочных явлений. В отличие от текста оригинала (мемуаров знаменитой французской актрисы Ипполит Клерон (Hippolyte Cláiron, 1728 – 1803) [8]), где всё происходящее было изложено от первого лица, Гёте вкладывает историю о певице в уста священника. Такая повествовательная стратегия, типичная для историй подобного рода, приводит к тому, что на невозможности мистификации настаивает сам рассказчик, не только бывший свидетелем всего происходящего, но и сообщающий о приставленных к дому соглядатаях и сыщиках, не обнаруживших ничего подозрительного. Тогда слу-

шатели, рецептивные возможности которых обнаруживают ярко выраженные черты каузального детерминизма, обращаются к методике, использованной Гёте в романе о Вильгельме Мейстере, предлагая поинтересоваться, «что за человек был умерший друг певицы и при каких обстоятельствах он умер» [1, с. 148]. Но рассказ старика о последних днях жизни генуэзца не внес, как это было в случае с арфистом и Миньон, большей ясности в обстоятельства случившегося. Ничего противоземного в необыкновенной страсти молодого человека к красавице-певице не было, а вырвавшаяся у него перед смертью угроза: «Теперь ей ничего не поможет! Она избегает меня, но и после моей смерти я не дам ей покоя!» [1, с. 148], – едва ли объясняет природу устрашающих звуков, появившихся после его смерти. Таким образом, исчерпав все возможности рационалистического дискурса, слушатели оказываются перед необходимостью принять рассказ священника таким, каков он есть, «ибо для выдуманной истории, – заявляет старик, – она недостаточно искусна» [1, с. 148]. Признав произошедшее истинным, герои начинают открывать для себя ту самую объективную реальность, что была для них скрыта и заявила о себе через рассказанное неслыханное происшествие.

Причина неслыханности повествуемого заключена в той демонической энергетике, которая, по словам самого Гёте, «если и не противоречит нравственному миропорядку, то перекрещивается с ним» [9, с. 651]. При этом и демоническое, и «неслыханное происшествие» обозначают не некий антипорядок как таковой, а выступают в качестве неотъемлемой составляющей миропорядка, постичь который лишь с помощью разума невозможно. Лежащее в основе «Истории о певице Антонелли» необычное событие – страстная неразделенная любовь молодого человека к красавице-певице, раскаявшейся в собственной слабости и отказавшей бывшему любовнику в последней встрече, когда тот уже лежал на смертном одре. Категоричный отказ возлюбленной становится причиной сильнейшего ожесточения умирающего. В последние мгновения своей жизни он клянется лишить бывшую подругу покоя до тех пор, пока этот покой не обретет он сам<sup>1</sup>. Загадочные явления, происходящие после смерти главного героя и необъяснимые с точки зрения традиционных представлений о мире, являются следствием интенсивного проявления устремлений собственного «Я» молодых людей. Ни один из них так и не смог отказаться от собственной индивидуальности, определяемой Гёте через понятие «демонического».

Разницу в характерах главных действующих лиц новеллистического повествования читатели обнаруживают не сразу. Знакомя нас с героями своей истории, священник делает акцент на умении каждого из них управлять собственными чувствами. Певица Антонелли «умела насладиться» похвалой и любовью, «не теряя власти над собой» [1, с. 140], а поведение появившегося в её окружении генуэзца было поведением человека, «который ни на миг не забывается» [1, с. 141]. Очерченный в экспозиции образ главной героини не претерпевает существенных изменений и в ходе дальнейшего сюжетного развития. Но проходит «совсем немного времени», и капризы нового друга становятся для красавицы «все более и более тягостными», а в его характере начинают доминировать лишь вскользь упомянутые ранее, да и то скорее с положительной стороны, честолюбивые устремления. Столь резкое изменение образа обнаруживает те ограниченные возможности рационалистического познания мира в целом, и человека в частности, что заставили некогда Гёте отказаться от его юношеского увлечения физиогномической теорией Лафатера. «Я уже цитировал тебе слова, ставшие для меня отражением всего миропорядка: *Individuum est ineffabile?*»<sup>2</sup> [10, с. 28], – пишет он Лафатеру в 1780 году, признавая многогранность и сложность каждой отдельно взятой личности.

Несостоятельность просветительской веры в неограниченные возможности познания человеческой индивидуальности автор демонстрирует прежде всего через образ главной героини – певицы Антонелли. Полагаясь при выборе любовников преимущественно «на свои глаза и сердце», она проецирует свои представления о действительности на образ своего избранника. Будучи от природы натурой «благоразумной и умеренной», обладая «твердым и решительным характером», она не ведала безудержной мощи чувственных влечений и потому оказалась неспособна на адекватную оценку как характера своего избранника, так и последствий сделанного ею предложения о дружбе. «Заботливое воспитание», «широкие познания», «развитые ум и тело», «образцовое поведение» – все эти составляющие, в сумме своей позволившие Антонелли возложить на молодого человека «все свои надежды», отражали лишь внешнюю сторону личности генуэзца. То были лишь знания, умения и навыки, приобретенные им в процессе социализации и потому подконтрольные разуму. Истинный характер индивидуальности главного персонажа, жизненная энергия, дающая возможность внутренней самореализации, оказалась скрытой за маской внешнего приличия.

Примечательно, что, закончив рассказывать свою удивительную историю, старик-рассказчик, пытаясь подвести итог всему сказанному, замечает: «... нам довелось воочию убедиться, что человек может сдержать свое слово и за гробом» [1, с. 148]. Необычность рассказанного, а значит, и интерес повествователя сконцентрированы не на аномальном характере загадочных звуков, а на механизме проявления

<sup>1</sup> В русском переводе существует неточность: Ср. «Она избегает меня, но и после моей смерти я не дам ей покоя» [1, с. 148]. В немецком оригинале «*Sie vermeidet mich; aber auch nach meinem Tode soll sie keine Ruhe vor mir haben*» – «Она избегает меня, но и после моей смерти она не найдет покоя **раньше меня**» (перевод наш – Л. С.).

<sup>2</sup> *Individuum est ineffabile*. – Индивид неизрекаем (лат.).

своеобразия, неповторимого начала, заложенного в каждом человеке. По сути, речь идет о «демоне», определяющем человеческую индивидуальность, а также силу той жизненной энергии, что дана каждому из нас от природы, о внутренней взаимосвязи духовной сущности человека с окружающим его макрокосмосом. «Себя избежать – тщетное старанье» [10, с. 462], – напишет Гёте десятилетия спустя в своем стихотворном цикле «Первоглаголы. Учение орфиков». А аббат из «Вильгельма Мейстера» определит его через понятие лежащей в основе мира «необходимости».

Перерабатывая знакомую ему по «Литературной корреспонденции» историю госпожи Клерон, Гёте вносит в нее «существенные технические изменения» [11, с. 66], меняет не только количественное соотношение всех трех частей повествования, но и сам характер пространственно-временных связей внутри них. Теперь уже не пожилая дама, ухаживавшая за умирающим генуэзцем, а сам рассказчик становится инициатором встречи с женщиной, ставшей свидетельницей последних дней жизни молодого человека. Причем встреча эта, и что особенно важно, прояснение обстоятельств смерти молодого поклонника, осуществляется «после первого же странного явления» [1, с. 148]. Стало быть, красавица Антонелли, будучи преследуема таинственными звуками, в отличие от исторической Клерон, прекрасно осознавала возможность существования некой взаимосвязи между смертью молодого человека и этими аномальными явлениями. В таком случае быстрое привыкание героини к тем или иным звукам, её дважды подчеркиваемое легкомысленное отношение ко всему происходящему позволяют нам говорить о принципиальном различии в оценке собственного поведения со стороны «не склонной к самопожертвованию» певицы и морализирующего рассказчика. О расхождении их мировоззренческих установок свидетельствует замечание повествователя о данном им совете навестить умирающего друга: «Я посоветовал ей, даже *просил* (курсив наш – Л. С.) её воздать другу эту последнюю дань любви; она как будто бы *колебалась*, однако по некотором размышлении, *решилась* и отослала слугу с окончательным отказом; больше он не возвращался» [1, с. 144]. Таким образом, принятое Антонелли решение – сознательное утверждение героиней собственных склонностей и желаний.

Необычные события, преследовавшие красавицу на протяжении полутора лет, явились необходимым условием восстановления нарушенного ранее равновесия якобы устойчивой исходной ситуации. Не будучи реализованным в полной мере, индивидуальное «Я» героев, их внутренний демон, заявляет о себе в одном случае через таинственные звуки, а в другом – через внутреннюю независимость и самообладание. Чем настойчивее заявляет о себе непрощенный дух, тем большее пренебрежение выказывает ему Антонелли. Уже в первый вечер, едва лишь очнувшись от обморока, она «со свойственной ей находчивостью» парирует колкие упреки ревнивого итальянца. А затем, обнаружив удивительное свойство преследовавших её звуков безмолвствовать в те вечера, когда она ужинает вне дома, актриса берет себе за привычку проводить вечера в гостях. Более того, она даже отчаивается сама вызывать непрощенного гостя, будь то в ответ на просьбу своего нового приятеля – молодого тенора, или шулки ради (достаточно вспомнить происшествие на захудалом постоялом дворе). «Случалось даже, – замечает рассказчик, – что выстрел несколько не пугал собравшееся общество, не мешая ему продолжать беседу» [1, с. 147]. Отсутствие должного внимания со стороны красавицы к происходящим вокруг нее необычным явлениям приводит к тому, что звуки, не оказывавшие изначально никакого воздействия на мир чувственный, перерождаются в выстрелы и, достигая своего апогея, заявляют о себе сначала в виде пощёчины на лице красавицы и маркиза, а затем – ударившей в коляску пули. Но даже когда незримый дух приобретает вполне осязаемые формы, полностью овладеть мыслями и чувствами красавицы ему так и не удается, ведь происшествие с пощечиной вместо того, чтобы внушить должный страх, тут же дает «повод для всевозможных шуток».

Кульминационным моментом при описании странных явлений, преследовавших итальянку в течение полутора лет, становится сцена в коляске, проезжавшей по той самой улице, где некогда жил умерший возлюбленный певицы. Заметим, что именно в этой сцене красавица-певица впервые за все время вспоминает о своем бывшем друге, претендовавшем при жизни на всю её любовь и внимание. И как только невидимому духу удается хоть в малой степени достичь желаемого, он тут же начинает успокаиваться и с этого момента уже больше не пытается вселить ужас в душу возлюбленной. Он вдруг меняет свою манеру и на протяжении нескольких вечеров под окнами красавицы слышатся громкие рукоплескания. Как актриса, Антонелли была не только привычна к таким звукам, но и прекрасно понимала их смысл. Аплодисменты – выражение одобрения и восхищения. Добившись своего и заставив упорствующую до последнего красавицу склонить свой взор в сторону умершего друга, невидимый дух словно отдает дань уважения её твердости и решительности, а затем, обретя наконец душевный покой, и вовсе пропадает.

**Заключение.** Повышенный интерес И.В. Гёте к проблеме иррационального явился логическим следствием тех социально-политических перемен, что охватили Западную Европу в конце XVIII столетия. Своё понимание происходящих перемен писатель попытался представить через художественный мир создаваемых в этот период произведений. Жанровая специфика каждого из них определяла в конечном итоге особенности видения изображаемой действительности. Обилие персонажей и пестрота событий романа «Годы учений Вильгельма Мейстера» обусловили неоднозначный характер представленных на его страницах таинственных явлений от банальных мистификаций до духовных видений и провидческих озарений. Умение человека управлять, направлять и исправлять случай – одно из основных положений

ний утверждаемой через членов «Общества башни» воспитательной концепции. Любая попытка приписать единичному случаю смысл неизбежно ведет к отречению от собственного разума. Отсюда принадлежность всех присутствующих на страницах романа духовных видений и озарений личностям слабым, живущим чувством, а не разумом. В то же время, несмотря на свою гибель, именно Миньона и арфист оказывают наиболее плодотворное влияние на развитие творческих способностей главного героя. Лишь за рамками романа, в другом своем произведении, Гёте продемонстрирует ограниченные возможности этого самого разума перед лицом необходимости. Свидетельство тому – «История певицы Антонелли», главным предметом интереса которой выступают не загадочные явления как таковые, а выражаемая ими и скрытая от обывательского взгляда объективная действительность.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гёте, И.В. Разговоры немецких беженцев / И.В. Гёте // Собр. соч.: в 10-ти томах; пер. с нем. С. Шлапоберской; под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта; коммент. Н. Вильмонт. – Т. 6. – М.: Худож. лит., 1978. – 477 с.
2. Эккерман, И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / И.П. Эккерман; пер. Н. Ман. – М.: Худож. лит., 1981. – 687 с.
3. Михайлов, А.М. Новелла / А.М. Михайлов // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении); отв. ред. Л.И. Сазонова. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 592 с.
4. Гёте, И.В. Годы учения Вильгельма Мейстера / И.В. Гёте // Собр. соч.: в 10-ти томах; пер. с нем. Н. Касаткиной; под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта; коммент. Н. Вильмонт. Т. 7. – М.: Худож. лит., 1975. – 525 с.
5. Кемпер, Д. Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна / Д. Кемпер. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 384 с.
6. Saariluoma, L. Erzählstruktur und Bildungsroman. Wielands «Geschichte des Agathon», Goethes «Wilhelm Meisters Wanderjahren» / L. Saariluoma. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. – 348 s.
7. Rothe, Ph.H. Melancholie, Geisteskrankheit und psychische Kurmethode / Ph.H. Rothe // Medizinisches in Goethes Wilhelm Meister Romanen [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/rothe\\_harfner\\_a.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/rothe_harfner_a.pdf). – Дата доступа: 22.06. 2012.
8. Clairon, Claire Josophe Hippolyte Leris de LaTude. Betrachtungen über sich selbst, und über die dramatische Kunst / Hypolite Clairon. Aus der franz. Hs. Uebers. – Zuerich: Orell; Fuessli, 1798. – 320 s.
9. Гёте, И.В. Из моей жизни. Поэзия и правда / И.В. Гёте // Собр. соч.: в 10-ти томах; пер. с нем. Н. Манн; под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта; коммент. Н. Вильмонта. Т. 3. – М.: Худож. лит., 1976. – 718 с.
10. Niekerk, C. Bildungskrisen. Die Frage nach dem Subjekt in Goethes «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten» / Carl Niekerk. – Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1995. – 162 s.
11. Гёте, И.В. Стихотворения / И.В. Гёте // Собр. соч.: в 10-ти томах; пер. с нем., под общ. ред. А. Аникста, Б. Сучкова, Н. Вильмонта; коммент. А. Аникста. Т. 1. – М.: Худож. лит., 1975. – 524 с.
12. Ziolkowski, Th. Goethes «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten»: A Reappraisal / Th. Ziolkowski // Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur. Official organ of the German Section of the Modern Language Association of the Central West and South, № 50, 1958. – Madison, Wis. [u.a.]: Univ. of Wisconsin Press. – P. 57 – 74.

Поступила 12.03.2012

#### THE ROLE OF THE IRRATIONAL IN J. W. GOETHE'S WORKS (BASED ON THE NOVEL WILHELM MEISTER'S APPRENTICESHIP AND THE TALES OF THE GERMAN REFUGEES NOVELLAE CYCLE)

L. SIAMCHONAK

*The article dwells on the comparison of the role of the mysterious incidents in the Wilhelm Meister's Apprenticeship and the Tales of German Refugees by J.W. Goethe. Enigmatic events within the novella genre are the means of revelation of the true nature of a person, hidden behind the mask of the everyday developments. Incident itself loses its substantive value and is regarded only as a background for further self-actualization, which can be achieved only by means of the mind-driven practice. The moral approach of the Tower Society members is based on the harmonious coordination of the human individuality with the regulating mind, and is considered to be the generic model of personal self-perfection. The irrational elements of the novel provide the possibility to get the characters out of the state of overconcentration on the self and its desires, and to quit the realm of the subjective in order to take part in the social life.*

УДК 821.112.2

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА Б. БРЕХТА  
В ДРАМЕ Ф. ДЮРРЕНМАТТА «ИБО СКАЗАНО»****С.А. МАТЫРКО***(Полоцкий государственный университет)*

*Проанализирована ранняя пьеса швейцарского драматурга Фридриха Дюрренматта «Ибо сказано» с целью выяснения особенностей переосмысления некоторых тезисов теории эпического театра Бертольта Брехта. Дюрренматт изначально относится к учению Брехта с определенной долей скепсиса. Хотя он и не ставит конкретной задачи переосмысления и интерпретации театральной теории Брехта, швейцарский драматург подвергает ее критике. Основное внимание уделено общим чертам теорий обоих авторов, а также основным расхождениям во мнениях касательно эпического метода изображения на сцене. В своей пьесе Дюрренматт, с одной стороны, разграничивает два уровня: «уровень игры актера» и «эпический уровень», но с другой – он их вновь связывает друг с другом. В дальнейшем это находит выражение в своеобразной манере речи героев: реплики персонажей насыщены библейскими цитатами, а также аллюзиями на произведения классики литературы.*

**Введение.** На первый взгляд может показаться, что пьесы швейцарского драматурга второй половины XX века не имеют ничего общего с произведениями Бертольта Брехта, одного из крупнейших немецких драматургов и теоретиков театра первой половины XX века. На протяжении всего творческого пути Брехт создает собственную теорию театра. Дюрренматт, скептически настроенный по отношению к своему предшественнику, старается если не опровергнуть какое-либо влияние его учения на свои произведения, то хотя бы подвергнуть его доле критики. Так, например, в 1951 году, рассуждая о типах личности писателя, Дюрренматт называет Брехта «узурпатором, Чингисханом театра, основателем новых стилей и, к сожалению, школ» [9, с. 18]. Дюрренматт пытается отойти от тенденции эпического театра, тенденции, «навязанной» Брехтом всему миру. Но, так или иначе, факт влияния учения Брехта на художественную деятельность швейцарского драматурга сам по себе неоспорим. Хотя Дюрренматт и не ставит себе такой задачи, в его творчестве основные приемы и принципы эпического театра рассматриваются и интерпретируются в новом ракурсе.

Несмотря на кажущиеся различия, у комедии Дюрренматта (здесь мы говорим о комедии как об основном жанре Дюрренматта: в своем эссе «Проблемы театра» Дюрренматт приходит к выводу, что комедия на сегодняшний день является единственным актуальным жанром [10, с. 59]) и эпического театра Брехта общее начало – оба автора обращаются к публике, способной критически осмыслить происходящее на сцене действие. По мнению Брехта, играть комедию в эпическом ключе проще, потому что в ней очуждение происходит уже изначально [12, с. 134]. В этой связи высказывание Дюрренматта о том, что «комедия действия сама по себе является ни чем иным, как очужденным театром»<sup>1</sup> [6, с. 102], звучит как логическое продолжение мысли Брехта. Основная цель Брехта состоит в отказе от иллюзии, в возможности критического отношения к историческим событиям и катастрофам. Для этого и используются эпические элементы, обращения к публике, плакаты и т.д. Интерес зрителя к происходящему на сцене постоянно прерывается в целях создания дистанции и возможности рефлексии. Дюрренматт в свою очередь называет эффект очуждения «стоп-краном, останавливающим действие и способствующим размышлению»<sup>2</sup> [6, с. 99], тем самым указывая на то, что такое воздействие является необходимым.

Комедия может и осознанно отказаться от встроеного эффекта очуждения. Комедийное действие уже само по себе эффект очуждения. Разрушение иллюзии здесь достигается не посредством режиссерских указаний, а посредством парадоксальности хода событий, которая как таковая не связана ни с действительностью, ни с вероятностью. Чувство превосходности, вызванное комическим предметом, препятствует идентификации зрителя с героем пьесы, а дистанция, создаваемая смехом, приводит к необходимой объективизации предмета: «... наш смех – это сила, изгоняющая от нас комический предмет»<sup>3</sup> [6, с. 100].

Следует указать на то, что для драм Дюрренматта характерно использование эпических элементов вместе с комически-парадоксальными сюжетными поворотами. Прологи, представление самих героев публике, хоры, зонги – все это важнейшие признаки эпического театра. Хотя Дюрренматт в той или иной мере ссылается на основные положения эпического театра, нельзя не сказать, что его концепция комедии

<sup>1</sup> Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, перевод наш – С. М. Ср.: «Die Komödie der Handlung ist das verfremdete Theater an sich selbst».

<sup>2</sup> «Der Verfremdungseffekt ist eine Notbremse, welche die Handlung zum Stehen bringt und Überlegungen möglich macht».

<sup>3</sup> «... unser Gelächter ist die Kraft, die den komischen Gegenstand von uns wegtreibt».

базируется на совершенно ином положении. Причиной значительных различий являются полярные мировосприятия обоих авторов. Исходным пунктом у Брехта является мир, который возможно увидеть насквозь и который возможно изменить человеческим разумом. Его сюжеты и пьесы нацелены на то, чтобы показать изменчивость мира, показать возможность влияния общества на свою судьбу. Он просвещает общество, пытается изменить общество своим театром. Для Дюрренматта, напротив, старый революционный стереотип, что человек может и должен изменить мир, становится невыполнимым, это мнение можно использовать только для толпы, в качестве лозунга, в качестве толчка для массы, в качестве надежды для серой армии голодающих. Дюрренматт сомневается в возможности извлечь что-то особенное из общего, и поэтому он исходит из особенного, из замысла. Брехт в свою очередь становится на сторону общего, его драматургия определяется обществом [11, с. 67].

У Дюрренматта пропорции использования случая и остальных определяющих катастрофы неизмеримо склоняются на сторону первого. Поэтому случай способен в любой момент сделать безрезультатным каждое действие героя. У Брехта случай едва ли вмешивается в происходящее. Катастрофа, вызванная случаем, становится скорее поводом, чем причиной. Для Брехта интересен не сам случай, а его отчуждающий эффект. Авторы по-разному вовлекают случай в вымысел: Дюрренматт акцентирует его умозрительными средствами, Брехт демонстративно отвлекает от него внимание, объясняя фатальность случая тем, что это явление преходящее и разрешаемое [11, с. 54].

Действие первой пьесы Фридриха Дюрренматта «Ибо сказано», написанной в 1945 – 1946 годах, разворачивается в городе Мюнстере в Вестфалии во времена так называемой Мюнстерской коммуны в 1533 – 1534 годах, когда власть в городе захватили анабаптисты и установили в нем свою религию. Используя конкретный исторический материал, Дюрренматт стремится создать не историческую драму, он пытается создать ситуацию, навеянную историческим антуражем и встроенную в этот антураж. Конкретные исторические личности здесь добровольно становятся актерами, а вместе с тем и «наихудшими из оборотов» [8, с. 91], они становятся, таким образом, вымыслом, театром. Так, Иоганн Бокельсон – вождь мюнстерских анабаптистов – становится комической фигурой, а вместе с тем особым случаем. Бокельсон как вымысел не является действительностью, он и не какая-либо историческая личность, он ведет себя как особый исключительный случай только по отношению к театральности. Бокельсон в пьесе Дюрренматта, таким образом, является темой власти: ее обоснованием посредством театральности.

Касательно самих элементов эпического театра, они не ограничиваются одним введением, они появляются и в течение всей пьесы. Так, героям драмы «Ибо сказано» присущи сразу два уровня их существования, так называемый «эпический уровень» («epische Ebene») и «уровень актерской игры» («Spiel-ebene») [5, с. 110]. Особое значение здесь имеет их соотношение. Это становится заметным уже при первом появлении Маттисона. Как действующее лицо Ян Маттисон участвует в пьесе. Таким образом, его можно отнести к «уровню актерской игры». Но в момент, когда он начинает критиковать действия баптистов, в котором он видит «в историческом плане очень острую пародию на баптизм»<sup>4</sup> [7, с. 58], он отрывается от хода повествования пьесы и становится ее комментатором. Созданная таким образом конфронтация между происходящим действием и комментатором не требует связи с «уровнем актерской игры». Сценическое изображение попадает в «эпический уровень», а также комментируется им. В этом плане особый интерес вызывает соотношение двух уровней: «эпический уровень» всегда остается встроенным в «уровень актерской игры». Так, например, об этом можно судить по монологах:

– монах критикует баптистов, только что покинувших сцену:

«... вы же со мною согласитесь, что те трое, которые только что так страшно горевали на этом месте, те трое на самом деле неотесанные и просто запущенные мужланы.

(...)

И это капли, я знаю, ничтожные капли,

последователи секты, придуманной булочниками, ювелирами, скорняками и сумасшедшими поповедниками, чья глупость сможет вас настолько смутить, что вы даже и предположить не сможете, плакать вам или смеяться»<sup>5</sup> [7, с. 17].

– епископ комментирует будущие сцены, в которых Книппердоллинк кажется более сильной личностью, чем сам епископ:

«А сейчас появится Книппердоллинк.

Я задолжал ему денег.

<sup>4</sup> «...in historischer Hinsicht geradezu frechen Parodie des Täuferturns».

<sup>5</sup> «... ihr werdet mir zugeben, daß jene drei, die eben noch an dieser Stelle so entsetzlich geheult, ungehobelte und recht un gepflegte Kerle gewesen sind. (...)

Es sind Tröpfe, ich weiß, arme Tröpfe,

Anhänger einer Sekte, die von Bäckermeistern, Goldschmieden, Kürschnern und verworrenen Predigern erfunden wurde, deren Dummheit euch nur insofern in Verlegenheit bringen kann, als ihr nicht wißt, ob ihr lachen sollt oder weinen».

Хотел бы я избавить вас от этой неприятной для епископа сцены»<sup>6</sup> [7, с. 37].

– сцена, в которой кайзер описывает свои одежды и жесты:

«Гляньте, прошу вас, как одновременно нежно и властно я держу перчатку в правой руке, и по этой многозначительной позе вы догадаетесь, что я управляю очень большими землями»<sup>7</sup> [7, с. 84].

Вышеприведенные «монологи» служат типичным примером первой пьесы Дюрренматта, примером конфронтации между «уровнем актерской игры» и «эпическим уровнем». Также следует обратить внимание еще на одну черту таких «монологов» – они в некотором роде предупреждают/объявляют о том, что произойдет в следующей сцене. Ярким примером тому служит сцена встречи Книппердоллинка и Бокельсона и «монолог» последнего:

«Вечером, когда сядет солнце и станет темно, зайду к нему.

(...)

Скажем так, сразу после ужина, когда улицы опустеют, дети будут сидеть по домам, а бабушки будут рассказывать им сказки на ночь.

В этот час он тоже будет сидеть за столом, в своей красивой комнате, заполненной тенями и сумерками.

Он как раз съест бобы с салом, и поэтому будет читать библию.

Он сам станет похожим на размякший боб, очень нежным и чувствительным, потому что его живот будет полон.

Иногда он глубоко и важно вздохнет, точно как раненый вепрь»<sup>8</sup> [7, с. 28 – 29].

Как утверждает Вольфганг Бет, такие подобные «обращения к публике», характерные для больших «монологов», можно сравнить с функцией помощника режиссера у Торнтон Уайлдера. Примечательно, что почти каждое действующее лицо пьесы при первом своем появлении на сцене перенимает эту функцию помощника режиссера [5, с. 112]. Пьеса, таким образом, вырисовывается в замкнутую структуру, созданную посредством объявления о развязке последней сцены.

При всей видимой конфронтации «уровня актерской игры» и «эпического уровня» все же наблюдается тенденция к интеграции обоих уровней. «Эпический» уровень реализуется через героев «уровня актерской игры», через их действия и слова: «эпический уровень» не вводит новых героев, он остается напрямую зависимым от замысла. Объявленное событие встраивается в действие непосредственно после его объявления. Вольфганг Бет полагает данную тенденцию признаком особого типа современного эпического театра.

Следует также принять во внимание временное структурирование пьесы. Время, за которое произносятся «монологи», идентично времени зрителей. Например, только так епископ может охарактеризовать собственное время, в котором происходят события пьесы: «Мы проживаем, по крайней мере мы на этой сцене, мы проживаем перед вами каждые четыреста лет, и поэтому случилось так, что во многих вещах мы стали глупее, беспомощнее и по-детски наивнее, чем вы, а в некоторых вещах смелее, честнее и грубее»<sup>9</sup> [7, с. 39].

В «монолог» время действия пьесы приостанавливается. Епископ, монах и кайзер – они все вырываются из своих временных рамок в зрительское время. Временная структура образуется удвоением времени: время действия между «монологами» и время зрителей в ходе «монолога».

Эта временная схема, переход от сценического времени ко времени зрительскому, разрывается в двух случаях в рамках сценического времени:

- при объявлении Бокельсоном даты своей смерти [7, с. 23]. Объявление даты смерти рассматривается как объявление о последней сцене. Указывается конечное ограниченное временное пространство, и действие развивается навстречу последнему дню жизни Бокельсона;

<sup>6</sup> «Auch wird sich gleich Knipperdillinck melden lassen.

Ich bin ihm Geld schuldig.

Ich möchte euch diese auch für einen Bischof peinliche Szene ersparen».

<sup>7</sup> «Beachtet, ich bitte euch, wie sanft und herrisch zugleich ich den Handschuh in meiner Rechten halte, und nur aus dieser klug berechneten Pose werdet ihr erkennen, daß ich über ein sehr großes Gebiet regiere».

<sup>8</sup> «Ich werde gegen den Abend hin zu ihm gehen, wenn die Sonne hinunter ist und es dunkel geworden.

(...)

So um die Zeit nach dem Abendessen herum, wenn die Straßen leer sind und hinter den Fensterscheiben die Kinder sitzen, denen alte Weiber Märchen erzählen, bevor sie ins Bett müssen.

Dann wird auch er am Tische sitzen, in seinem schönen Zimmer, voll Dämmerung und Schatten.

Er wird gerade Bohnen mit Speck gegessen haben und aus diesem Grunde die Bibel lesen.

Er wird etwas einer aufgeweichten Bohne gleichen und sehr sanft sein und sehr rührselig, denn sein Bauch ist voll.

Manchmal wird er tief und wirkungsvoll stöhnen, wie ein verwundetes Wildschwein».

<sup>9</sup> «Wir leben, wenigstens wir auf dieser Bühne, alle vierhundert Jahre vor euch, und da ist es nun einmal so, daß wir in vielen Dingen törichter, unbeholfener und kindischer sind als ihr und in manchen Dingen tapferer, ehrlicher und größer».

- реплика торговки овощами на рыночной площади: «Мы находимся посередине мировой истории! Только что закончилось темное средневековье! Посмотрите, что нам еще предстоит сделать! Перед нами в туманном будущем лежит вся Тридцатилетняя война, Семилетняя война, революция, Наполеон, немецко-французская война, Первая мировая война, Гитлер, Вторая мировая война, атомная бомба, третья, четвертая, пятая, шестая, седьмая, восьмая, девятая, десятая, одиннадцатая, двенадцатая мировая война! И тут требуются дети, дамы и господа, и тут требуются трупы! Поэтому: тот, кто любит технический прогресс, ест лук, этим он способствует мировой истории! Ешьте лук! Думайте о будущем! А как сильно при этом воняет – это неважно!»<sup>10</sup> [7, с. 49 – 50]. Изображением мировой истории как серии войн торговка овощами отстраняется не только от сценического действия, но и от времени зрительского. Ведя линию от Тридцатилетней войны до Двенадцатой мировой войны, она таким образом придает своей речи характер безвременья.

В своей первой пьесе Дюрренматт особое внимание уделяет слову: «Естественно здесь поджидает опасность. Язык может соблазнить. Радость от осознания возможности писать, от ощущения владения языком [...], может убедить автора в мысли оторваться от предмета и окунуться в язык»<sup>11</sup> [10, с. 51]. В пьесе «Ибо сказано» Дюрренматт как никогда играет с языком, и в первую очередь с языком святого писания. Речь героев изобилует всевозможными библейскими цитатами. Примечателен тот факт, что привычные для читателя и зрителя изречения, произнесенные конкретным персонажем пьесы, отрываются от своего библейского контекста и, вставленные в другую ситуацию, приобретают другой, зачастую искаженный, смысл. Дюрренматт также перефразирует некоторые из них, получая при этом новый неожиданный оттенок хорошо знакомого высказывания. Так, например:

- «Бедные станут богатыми, а богатые – бедными» [7, с. 15] – «А многія першыя будуць апошнімі, і апошнія першымі» [1, с. 1203].

- «И выковал Бог меч, и увидел, что это хорошо» [7, с. 27] – «І стварыў Бог цвердзь, і адзляліў ваду, якая пад цвердзю, ад вады, якая над цвердзю. (...) І ўбачыў Бог, што гэта добра» [1, с. 5].

По-своему подана в пьесе речь палача, персонажа, особенно интересного для Дюрренматта на протяжении всего его творческого пути. Фигура палача здесь имеет значение, приближаемое его самого к пародии на поэтов. В «Ибо сказано» палач ограничивается исключительно цитатами из Шиллера: «Внезапно может смерть прийти»<sup>12</sup> [2, с. 402; 7, с. 143] и «Пусть жизнь – не высшее из наших благ, но худшая из бед людских – вина»<sup>13</sup> [3, с. 270; 7, с. 144]. Эти ироничные цитаты палача напрямую отражают процесс превращения трагической смерти в патетическом шиллеровском стиле в пародию на эту смерть [4, с. 427].

**Заключение.** Пьеса Фридриха Дюрренматта «Ибо сказано» представляется некоторого рода экспериментом, первой попыткой швейцарского драматурга в своей собственной оригинальной форме перенести конкретные исторические события на театральную сцену. Он избирает темой сложный и неоднозначный период Реформации и религиозных войн на территории Германии. Чтобы показать такие важные для немецкой истории события, цели, автор находит ориентир, которым во время написания пьесы оказывается учение об эпическом Бертольта Брехта. И уже здесь Дюрренматт критически выступает по отношению к теории Брехта и по-своему ее переосмысливает.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги святого писания стародавнього і нового заповіту. – Duncanville: World Wide Printing, 2002. – 1536 с.
2. Шиллер, Ф. Вильгельм Телль / Ф. Шиллер // Собр. соч. в семи томах. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956. – Т. 3. – С. 271 – 426.
3. Шиллер, Ф. Мессинская невеста, или Враждующие братья / Ф. Шиллер // Собр. соч. в семи томах. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956. – Т. 3. – С. 163 – 270.

<sup>10</sup> «Wir stehen erst in der Mitte der Weltgeschichte! Eben ist das dunkle Mittelalter zu Ende gegangen! Bedenkt, was wir noch zu schufden haben! Vor uns in der neblichten Zukunft liegt der ganze Dreißigjährige Krieg, der Erbfolgekrieg, der Siebenjährige Krieg, die Revolution, Napoleon, der Deutsch-Französische Krieg, der Erste Weltkrieg, Hitler, der Zweite Weltkrieg, die Atombombe, der dritte, vierte, fünfte, sechste, siebente, achte, neunte, zehnte, elfte, zwölfte Weltkrieg! Da sind Kinder nötig, meine Damen und Herren, da sind Leichen nötig! Darum: Wer den Fortschritt liebt, ißt Zwiebeln, da hilft er der Weltgeschichte! Eßt Zwiebeln! Denkt an die Zukunft! Auf etwas mehr oder weniger Gestank kommt es dabei nicht an!»

<sup>11</sup> «Freilich lauert hier eine Gefahr. Die Sprache kann verführen. Die Freude, mit einem Mal schreiben zu können, Sprache zu besitzen [...], kann den Autor überreden, gleichsam vom Gegenstand weg in die Sprache zu flüchten».

<sup>12</sup> пер. ... «Rasch tritt der Tod den Menschen an».

<sup>13</sup> «Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Übel größtes aber ist die Schuld».

4. Allemann, B. Friedrichs Dürrenmatts "Es steht geschrieben" / B. Allemann // Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Hrsg. V. Benno von Wiese. – Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann Bagel, 1958. – B. 2. – S. 415 – 432.
5. Böth, W. Vom religiösen Drama zur politischen Komödie. Friedrich Dürrenmatts "Die Wiedertäufer" und "Es steht geschrieben" . Ein Vergleich / W. Böth. – Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas: Peter Lang, 1979. – 482 S.
6. Dürrenmatt, F. Dramaturgische Überlegungen zu den "Wiedertäufern" / F. Dürrenmatt // Gesammelte Werke in 7 Bänden. – Zürich: Diogenes Verlag, 1996. – B. 7. – S. 94 – 105.
7. Dürrenmatt, F. Es steht geschrieben / F. Dürrenmatt // Gesammelte Werke in 7 Bänden. – Zürich: Diogenes Verlag, 1996. – B. 1. – S. 9 – 148.
8. Dürrenmatt, F. 21 Punkt zu den "Physikern" / F. Dürrenmatt // Die Physiker / F. Dürrenmatt – Zürich: Diogenes Verlag, 1998. – S. 91 – 93.
9. Dürrenmatt, F. Schriftstellerei und Bühne / F. Dürrenmatt // Gesammelte Werke in 7 Bänden. – Zürich: Diogenes Verlag, 1996. – B. 7. – S. 18 – 21.
10. Dürrenmatt, F. Theaterprobleme / F. Dürrenmatt // Gesammelte Werke in 7 Bänden. – Zürich: Diogenes Verlag, 1996. – B. 7. – S. 28 – 69.
11. Rumler-Gross, H. Thema und Variation. Eine Analyse der Shakespeare- und Strindberg-Bearbeitungen Dürrenmatts unter Berücksichtigung seiner Komödienkonzeption / H. Rumler-Gross. – Köln, Wien: Böhlau Verlag, 1985. – 286 S.
12. Unseld, S. Bertolt Brechts Dreigroschenbuch / S. Unseld. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960. – 480 S.

Поступила 31.05.2012

#### THE USAGE OF ELEMENTS BERTOLT BRECHT'S EPIC THEATRE IN THE PLAY "IT IS WRITEN" BY FRIEDRICH DÜRRENMATT

S. MATYRKA

*The early play "It is written" by the Swiss dramatist Friedrich Dürrenmatt is explored. The peculiarities of reinterpretation of some points of the theory of Bertolt Brecht's epic theatre is analyzed. Initially Dürrenmatt thinks of Brecht's studies with some kind of criticism. Although he does not set a concrete task to reconsider and to interpret Brecht's theatre theory, the Swiss play writer subjects it to criticism. The main attention in the article is given to the similar features of the both authors' theories and the basic divergences of opinion concerning the epic method of representation on the stage. Dürrenmatt separates the two levels in his play on the one hand: the "play-level" and the "epic level", on the other hand he connects them to each other again. In the sequel that finds the expression in the original way of saying of the characters: the cues are full of biblical citation and allusions on the classic literature works.*

УДК 821.112.2.09 «19/20»

**ПРИРОДА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ  
В ПОВЕСТИ К. ВОЛЬФ «АВАРИЯ»****Н.А. РЫМАРЧУК****(Белорусский государственный университет, Минск)**

*Исследована роль интертекстуальности в одном из произведений современной немецкой писательницы К. Вольф, хорошо известной читателям постсоветского пространства. Повесть «Störfall. Nachrichten eines Tages» («Авария. Хроника одного дня», 1987) представляет особый интерес для белорусов, так как написана под впечатлением от Чернобыльской катастрофы, буквально по горячим следам этой трагедии. Главная героиня повести – немецкая писательница, размышляющая над последствиями технических преобразований окружающего мира, над ролью и местом в нем человека. Речь идет не только о Чернобыле, но и о других катастрофических прасобытиях и событиях, которые пришлось пережить человечеству на протяжении своей истории ввиду собственной безответственности и безрассудства. Среди этих событий – и Вавилонское столпотворение, и вторая мировая война, и атомные бомбардировки Хиросимы и Нагасаки. Подчеркнем, что сознание главной героини действительно можно назвать цитатным, так как в мыслях она то и дело обращается к широко известным историческим фактам, мифам, сказкам, народным песням, в памяти то и дело оживают «фрагменты» из авторских произведений писателей-предшественников.*

**Введение.** Для того чтобы познать любой текст, нужно обратиться к тому, кто его порождает, а именно к самому человеку, который в свою очередь является говорящей, пишущей, мыслящей личностью. Среда функционирования текста, как известно, – человеческое общество. Сегодня оно отличается образованностью, развитием средств массовой коммуникации и культуры, что обусловило изменения в понимании филологами самого понятия «связности» текста. На современном этапе оно выходит за рамки отношений структурных элементов единичного текста и представляет текст как часть общего информационного пространства. Текст перестает быть автономным образованием, он строится из предыдущих текстов в процессе постоянной их переработки. Следовательно, различные коммуникативные системы производят и передают свои тексты, которые, соприкасясь и реинтерпретируясь, порождают новые. Текст в результате, по мнению исследователя Н.А. Крашенинковой, «должен как бы выйти за свои собственные пределы, рассыпаться и собраться вновь» [1, с. 109].

Соответственно, в современных исследованиях большую популярность приобрела теория интертекстуальности. Интертекстуальность – термин, введенный в 1967 году теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой для обозначения «общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга» [2]. Отметим, что данное явление, ставшее одним из основополагающих феноменов современной культуры, не обошло стороной и художественную литературу, в связи с которой оно рассматривается как своеобразный и по-своему уникальный художественный прием, используемый авторами не только в качестве экспрессивно-выразительного средства, но и с целью направить сознание читателя к богатству предшествовавшего культурно-исторического опыта. Таким образом, «авторский текст включается в сложную систему ассоциаций и сопоставлений, а синтез различных источников позволяет осуществить выход за пределы одного текста» [3, с. 290].

Творчество Кристи Вольф (Christa Wolf, 1929 – 2011) органично вплетается в современную литературную традицию, поскольку принципиальная эклектичность и цитирование являются неотъемлемыми чертами ее зрелых и поздних произведений. Среди них и повесть «Авария. Хроника одного дня» («Störfall. Nachrichten eines Tages», 1987), переносящая нас в недавнее прошлое, ставшее роковым для всей планеты, но в первую очередь для нас, белорусов: в произведении речь идет о Чернобыльской трагедии. Эта техногенная катастрофа, представляющая стержневую тему повести, влечет за собой ряд философских вопросов о добре и зле, правде и лжи, жизни и смерти, ответственности и безответственности. Сопоставляя события сегодняшнего дня с библейскими «прасобытиями», сказочными сюжетами, постоянно апеллируя к произведениям других авторов, К. Вольф снова и снова совершает попытку отыскать причины возникновения этой трагедии в глубинах самой человеческой природы, решить сложные нравственные проблемы, показать, что экологическая авария таких масштабов могла превратиться в Апокалипсис, в Конец Света для всего населения Земли.

**Основная часть.** Отметим, что термин «цитата» используется в нашем исследовании в понимании российского литературоведа Э.Я. Фесенко как родовое понятие, включающее собственно цитату, аллю-

зию и реминисценцию. Так, собственно цитата – это «точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста» [4, с. 30]; аллюзия – «намек на историческое событие, бытовой и литературный факт, предположительно известный читателю» [4, с. 30]; реминисценция – «цитата-намек, цитата-“осколок”» [4, с. 30], «невольное или намеренно неточное воспроизведение «чужого слова», которое наводит на воспоминание о другом произведении» [4, с. 31]. При этом мы вполне отдаем себе отчет в отсутствии четкой дифференциации весьма многих, если не большинства, литературоведческих терминов, включая и понятия «цитата», «аллюзия», «реминисценция».

Подчеркнем, что на интертекстуальность повести «Авария» обратили особое внимание и немецкие литературоведы Томас Фокс и Ева Кауфман. В одной из своих статей Е. Кауфман отмечает: «Из этого широчайшего пласта эстетически сформированных элементов текста, дополненного абстрактными прозаическими рассуждениями, исходит особенная чувственная прелесть» [5, с. 258]. Наша работа в определенной степени дополняет исследования немецких ученых.

Красной нитью сквозь все произведение проходит сюжет сказки братьев Grimm «Братец и сестрица». Подчеркнем, что в центре самой повести – некая немецкая писательница, мысли которой омрачены сразу двумя печальными происшествиями: аварией на некоем атомном реакторе и операцией на головном мозге родного брата, являющегося, что примечательно, ученым-ядерщиком. В эпизоде, где главная героиня размышляет о причинах заболевания своего брата и о случае на АЭС, звучат следующие ее слова: «Ты прямо-таки помешался от жажды и так долго просил хоть глоток воды, что я, рыдая и причитая, разрешила тебе напиться из последнего ручья. Это был кран в нашей кухне, и вот ты, как нам и грозили, превращаешься в косулёнка...» [6, с. 42]. Героиня повести, подобно сестрице из сказки, как будто горько упрекает своего брата, заболевшего в результате неосторожности и необдуманности своего поведения. Суггестивно преподнесенный здесь смысл заключается в том, что ученый в современном мире не имеет права на ошибку, к которой его могут привести неудержимое желание как можно быстрее реализовать некий эксперимент, сулящий сомнительное благополучие. Результатом безответственной «игры» с техническими изобретениями может стать страшное событие, каковым и явился взрыв в Чернобыле. А ведь современные ученые-эксперты едва ли задумываются над своей ответственностью, утверждает автор уже в другом эпизоде, намеренно встраивая в рассуждения главной героини реплику из гётевского Фауста: «они, не испытывая ни малейшего благоговения перед тем, что составляет “всю мира внутреннюю связь”, не только познают ее, но и хотят использовать познанное» [6, с. 22 – 23]. Соответственно, в «Аварии» К. Вольф акцентирует то, что ученые должны быть в первую очередь духовными людьми. Им необходимо полюбить не только объект своего изобретения и посвятить себя научным идеям, но и трепетно относиться к окружающему миру, в первую очередь ценить тех, для кого они трудятся; иначе говоря, ученый не может быть слепым рабом технического прогресса, его деятельность не должна заменять ему простых человеческих взаимоотношений.

Так, главной героине попадает в руки журнал, где она находит статью под названием «Ученые, разрабатывающие идею звездных войн “Star Wars”»; читая статью она пытается нарисовать картину жизни этих ученых: «...это были люди, живущие где-то, в полной изоляции, без женщин, без детей, без друзей... Все, что им очевидно требовалось, это мнимая привязанность, которая поглощала бы все их чувства. И, пожалуйста, нет проблем, no problem. А то зачем же существуют компьютеры» [6, с. 37 – 38]. Позднее главная героиня (прототипом которой является сама К. Вольф) размышляет над поступками создателя этой статьи: «Петер – бегун, пловец, играет на рояле и флейте, любит французскую литературу...» [6, с. 38]. Вроде бы обыкновенный человек, не лишенный чувства прекрасного, но далее мы читаем: «Его цель – получить Нобелевскую премию за создание рентгеновского лазера для решения научных задач...» [6, с. 38]. Писательница называет Петера Фаустом, «который хочет получить не знания, а славу» [6, с. 39]. Но кому же продал душу этот Фауст? Получается, – жажде престижа... Фамилия Петера – Хагельштейн – представляет собой реминисценцию фамилии главного героя одного из известнейших романов Мэри Шелли (о чем имеется замечание повествователя в самом произведении). Как известно, в романе М. Шелли Франкенштейн – молодой ученый, искусственно создавший человека, что обернулось трагическими последствиями, так как человек этот оказался настоящим монстром. Отсюда следует неоспоримый вывод, что любому ученому трудно отказаться от интересных, пускай даже опасных изобретений, и жизнь людей сегодня обесценивается в сравнении с «жизнью открытия»; необходимо помнить и осознавать, насколько это антигуманно.

Следует подчеркнуть, что, по мнению писательницы, в аварии на атомном реакторе не стоит обвинять только ученых, ссылаясь на «темные» стороны преимущественно их натуры. Она обращает внимание на виновность и политиков, и самого народа. Так, в одном из эпизодов мы встречаем собственно цитату из Библии: «Разве я сторож брату моему?» [6, с. 33], дополненную раздумьями главной героини: «Это было бы что-то новое. И в случае, если ответ гласил бы “Да”, достаточно ошеломительное» [6, с. 33]. «Связь между убийством и изобретательством не оставляет нас со времени зарождения земледелия, чи-

таю я, Каин, земледелец и изобретатель? Основатель цивилизации?» [6, с. 37] – находим далее. Это аллюзия на один из известнейших библейских сюжетов о Каине и Авеле. При этом Каин был земледельцем и человеком, построившим первый город, об этом пишет, например, Д. Щедровицкий в своей книге «Введение в Ветхий Завет». Не случайно и то, что имя старшего брата в переводе с древнееврейского обозначает «создавать». Город, в свою очередь, – своеобразный признак, символ цивилизации. Каин-изгнанник возводит его, чтобы еще больше отделиться, обособиться от остальных. Это первый пример взаимного отчуждения людей, порожденного враждебностью и страхом по отношению друг к другу. Таким образом, в повести опять-таки суггестивно с сожалением констатируется факт, что в современном мире продолжает господствовать разобщенность, человечество не ощущает себя единым целым. Как ни трагично, но библейский тезис «все люди братья» нами обычно не воспринимается всерьез. Люди забывают, что нехватка взаимопонимания и взаимоуважения в человеческом сообществе и есть едва ли не основная причина возникновения таких глобальных катастроф, как Чернобыль. Ведь отсутствие полноценного диалога между представителями этого сообщества, главным образом между политиками и гражданами разных государств (намек на «холодную войну»), зачастую является причиной риска, создания опасных изобретений, проведения вредоносных исследований: «Никогда, сказала я, мне не понять в полной мере того зуда, который пятьдесят лет назад... ввел в соблазн горстку высокоодаренных физиков и химиков продолжить свои опыты. Иначе, мол, это сделают другие» [6, с. 31].

Показывая пагубные последствия человеческой разобщенности на примере братьев Каина и Авеля, К. Вольф в своей повести призывает людей и правительства всего мира к единению, которое только и поможет человечеству справиться со всеми страхами, предрассудками, заблуждениями, побороть в себе разрушительное начало. Ева Кауфман пишет по этому поводу: «Ежедневные наблюдения главной героини, свидетельствующие о необыкновенном стремлении маленьких детей к дружбе и любви, позволяют противопоставить одну составляющую человеческой сущности, в основе которой лежит тяга к разрушению, другой составляющей – желанию дарить любовь. Из этого следует, что в руках самого человека то, как он распорядится этими задатками, ведь только он волен решать, проявить ли свою природу во всей полноте или же подавить ее пагубные инстинкты» [5, с. 257].

Упоминание о возникновении цивилизации в первом эпиграфе к повести (слова ученого-астрофизика Карла Сагана «Связь между убийством и изобретательством никогда не порывалась. И то и другое родом из земледелия и цивилизации») представляет собой одновременно и аллюзию на библейскую легенду о строительстве Вавилонской башни. «И сказали они: построим себе город и башню, высоту до небес, и сделаем себе имя, прежде, нежели рассеемся по лицу всей земли» [Быт. 11,4]. Новое человечество, появившееся после потопа, решило построить себе город. Слово «город», опять же, указывает на связь с образованием новой цивилизации. Как известно, строительство башни этого города сопровождалось многочисленными смертями. Достижения современной цивилизации, уникальные научные изобретения также далеко не всегда приносят только пользу, более того, они требуют жертв, становятся причиной человеческих бедствий, как, например, в случае с атомным реактором в Чернобыле, который вполне сопоставим с Вавилонской башней. Причиной разрушения обоих послужил, по мнению главной героини, «тяжелый дух наглой заносчивости» [6, с. 47], к которому «господь, видимо, весьма чувствителен» [6, с. 47]. В этих словах слышится голос самого автора, который снова и снова осуждает стремление правительств разных стран к бешеной гонке за первенство в мире.

Одновременно в своей повести К. Вольф критикует народ за его социальную пассивность, нежелание думать, аполитичность: «...удовольствие, какое находит большинство людей в спокойной жизни, склонность большинства верить ораторам, возвышающимся на трибунах, и людям в белых халатах, стремление всех поддакивать и боязнь прекословить, всё это, видимо, отвечает жажде власти и высокомерию, стяжательству, беззащитному любопытству и самовлюбленности меньшинства» [6, с. 18]. Таким образом, населению каждой страны необходимо беспокоиться не только о собственном благополучии, но и осознавать, что любой необдуманный шаг может поставить под угрозу существование даже самого отдаленного государства, жизнь его граждан. Эта мысль выражается также посредством аллюзии на страну антиподов из сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес»: «Помнишь ли, милый брат, ту глубокую яму... куда мы... опустили пивную бутылку с соляной кислотой, которая, считали мы, способна проложить себе дорогу к антиподам? ... Мысль: а не следовало ли нам заблаговременно извиниться перед антиподами, я не смогла продумать до конца...» [6, с. 14].

По мнению российского литературоведа Т. Мотылевой, у К. Вольф тесно связаны «разные сферы ее работы – собственно художественное творчество и критика, теоретические раздумья. Одно нередко переходит в другое» [8, с. 322]. Свое отношение к писательству, писательской миссии в условиях глобальной экологической катастрофы и угрозы новых подобных трагедий К. Вольф иллюстрирует в своей «Аварии» с помощью слов немецкого драматурга и поэта XIX века (иного времени!), поистине вдохно-

вивших главную героиню. Цитируя строки из трагедии К.-Ф. Хеббеля «Гигес и его кольцо»: «Не вздумай извиняться, / Скажи лишь, как все было» [6, с. 54], – она уверяет себя в том, что писать все-таки нужно и даже необходимо. На наш взгляд, возможно, в них и находится ключ к «подлинности», «достоверности» художественного письма в понимании самой К. Вольф: писатель не имеет права приукрашивать действительность, извиняя виновных; он также не должен извиняться за свое бессилие и неспособность изобразить в произведении реальность во всей ее полноте. Сказать, «как все было», для К. Вольф означает пропустить реальность через свое сознание, почувствовав себя частью этой реальности, при этом не делать категорических выводов, а лишь позволить читателю самому задуматься над тем, что происходит в этом мире. «“Извинять” или “извиняться” – вся разница в окончании, и оттого можно, подумала я, нет, нужно все-таки вновь порадоваться языку» [6, с. 54], – рассуждает главная героиня, подчеркивая необходимость читательского поиска верных смыслов именно в подтексте, а не на поверхности.

Читатель «Аварии» должен быть особенно внимательным к авторскому тексту, в котором К. Вольф удалось отдать дань многим писателям и литературным памятникам. Не обошла она стороной и поэзию XX века, а именно творчество выдающегося немецкого поэта, драматурга и писателя Б. Брехта, произведения которого всегда совмещали в себе художественную уникальность и ангажированность. В повести «Авария» К. Вольф поэзия Б. Брехта занимает центральное место, в частности три его стихотворения: «Баллада о пиратах» и «Воспоминания о некоей Марии А.» из книги «Домашние проповеди» (1927) и «1940», входящее в сборник «Из подборки М. Штеффин» (1948).

Строки «Баллады о пиратах» читатель встречает уже в самом начале повести, где рассказывается о том, как главная героиня решает позавтракать, утешая себя тем, что сегодня ей еще крупно повезло, так как продукты, которые она собирается употребить в пищу, были куплены ранее, до рокового взрыва: «Той инстанции, что критическим взглядом окидывала все, мною съеденное, я сообщила, что яйца в моем холодильнике созрели в курином теле до аварии, выкормлены необлученной травой, необлученными зернами...» [6, с. 15]. И вот писательница задается вопросом, как долго это может продолжаться, ведь сейчас, после атомной трагедии, она вполне отдаст себе отчет, что все, что ее окружает, никогда больше не будет безупречным, чистым и доступным, как прежде. Как раз в этот момент ей вспоминается рефрен из стихотворения «Баллада о пиратах»: «лучистая лазурь небес...» [6, с. 15]. В стихотворении Б. Брехт описывал беззаботную и в то же время варварскую жизнь людей, сознательно положивших в основу своего существования принцип наслаждения, жестокость и безрассудство: «Они бесстрастно убивают / Любого – прав ли, виноват, / Их пальцы горло обвивают, / Как мачту судовой канат. / Они готовы пить на трупах, / Свалившись в воду, в море пить, / И хохотать от шуток глупых, / И небу пальчиком грозить» (пер. Романа Нудельмана) [9]. В этом смысле К. Вольф проводит параллель между образом жизни этих самых брехтовских пиратов и потребительским мировоззрением современного человека, который пытается максимально использовать то, что он имеет, бездумно преобразовывать природу для извлечения собственной выгоды, зачастую не задумываясь о возможных плачевных последствиях. Однажды пираты Б. Брехта понимают, что стоило бы остановиться, но становится слишком поздно. «Лазурь вечерняя смеется, / А рядом черная дыра» [9], – читаем мы в балладе; разбойничий корабль терпит крушение, и его «отважные» герои погибают. В свою очередь К. Вольф предупреждает, что настала пора и нам распрощаться с беззаботностью, ведь многому суждено будет измениться вследствие безответственности, даже тому, к чему человеку за столько лет удалось привыкнуть: «привычные удовольствия... Каркас, поддерживающий нашу жизнь в ее мертвые сезоны. Плоскость среза темного мекленбургского хлеба. Надрезанные зерна ржи. Когда, собственно, и каким образом откладываются нуклиды – еще одно слово, которое я как раз заучиваю, – в хлебных зернах» [6, с. 14]. Отметим также, что брехтовские строки «лучистая лазурь небес» из стихотворения «Баллада о пиратах» используются К. Вольф также с целью придать языку своего произведения предельную экспрессивность, выразительность, наделить каждую фразу глубоким подтекстом. В своей работе «С бесстрашием в сердце тьмы» (*Unerschrocken ins Herz der Finsternis*, 1988) Е. Кауфман отмечает эту особенность своеобразной игры словесных форм в «Аварии»: «Аура красивого (лучезарного неба, 28), гуманного (мысли – лучи, исходящие от сестры к брату) и лечебного (рентгеновские лучи, 28) – понятия с положительной коннотацией, которые крутятся вокруг слова «луч» – перечеркиваются, когда речь идет о «ядерном оружии» (в немецком языке это словосочетание содержит корень «луч») и о лучах раскаленного атомного ядра реактора» [5, с. 259]. На наш взгляд, автор подчеркивает, что «лучистая лазурь небес» – нечто радующее глаз, воодушевляющее, от эпохи к эпохе воспеваемое художниками слова разных народов, на пороге XXI века искажается, превращаясь в механизм заражения и уничтожения всего живого.

В одном из эпизодов «Аварии» мы находим также строки из стихотворения, относящегося к сборнику Б. Брехта «Из подборки М. Штеффин». Произведения к данному сборнику были написаны поэтом в период с 1937 по 1942 год во время второй мировой войны, когда он находился в эмиграции – сначала в

Дании, затем в Швеции, Финляндии, США. Брехтовское стихотворение, внезапно возникшее в сознании главной героини повести К. Вольф, имеет знаковое название «1940». В нем выражена все та боль и глубокое отчаяние, которые испытывал Б. Брехт, находившийся в то время на чужбине, по отношению к родному немецкому народу, который, поддавшись идеям нацизма, переступил через одну из сокровенных библейских заповедей «Не убий». Поэт не сдерживается от ужаса перед тем, как величайшие умы, его же современники, способствуют разрушениям и хаосу, причиняя нестерпимую боль другим народам: «Конструкторы горбятся / Над чертежами: / Одна неверная цифра, / и вражеские города / Останутся целыми» [10, с. 275]. «Матери прижимают к себе детей и растерянно вглядываются в небо – нет ли там научных изобретений» [6, с. 22], – встречаем у К. Вольф следующую цитату из этого же стихотворения. Она приводится автором в связи с раздумьями главной героини о славном украинском городе Киеве, в котором ей некогда удалось побывать, и который запомнился ей большим и светлым: «помню белые дома. Круто уходящие вниз улицы. Много зелени, деревья в цвету. Памятник павшим во второй мировой войне на холме над Днепром» [6, с. 22]. Таким образом, посредством цитации из Брехта К. Вольф как бы удаётся сопоставить два, на первый взгляд, совершенно разные, но равные по потерям, явившиеся плодами двух идеологий, события – войну и ядерный взрыв.

Несколько раз в повести К. Вольф встречаются строки из стихотворения Б. Брехта «Воспоминания о некоей Марии А.», которое, безусловно, можно отнести к любовной лирике поэта. Оно было написано Б. Брехтом в блокноте 21 февраля 1920 года в поезде по пути в Берлин (впоследствии – положено на музыку). Интересен образ облака, который по-своему обыгрывается автором в этом произведении. Как известно, облако в литературе зачастую является символом изменчивости, непостоянства мира. В стихотворении Б. Брехта оно тоже обозначает непостоянство, сиюминутность чувства, возникшего между мужчиной и женщиной в порыве страсти. У Кристи Вольф облако из «Воспоминаний о некоей Марии А.», вплетаясь в совершенно иной контекст, связанный с катастрофой на атомном реакторе, приобретает значение непосредственного переносчика радиоактивного загрязнения. Цитата из Б. Брехта: «...но облако светилось лишь мгновенья, взглянул я – ветер его унес» [6, с. 34], – дополнена следующими переживаниями главной героини: «будем надеяться. Будем надеяться, что лишь мгновения, только и подумала я, хотя песня эта из тех времен, когда облака были “молочно-белыми” и состояли из поэзии и чистого конденсированного водяного пара» [6, с. 34]. Немецкий исследователь Томас Фокс считает, что эти и многие другие строки из идиллических стихотворений о природе немецких классиков говорят об ироническом отношении К. Вольф к прасоветским настроениям, господствовавшим в 80-е годы в ГДР, Беларуси, России и на Украине, способным окрасить самую страшную и неприемлемую действительность в радужные тона [11, с. 214]. По нашему же мнению, здесь К. Вольф попыталась передать весь трагизм мироощущения людей искусства, вынужденных жить сегодня, в эпоху постоянных катаклизмов, и с трудом подбирающих тона, формы и слова для описания катастрофической реальности, которая их окружает: «а теперь, думала я, пока чистила вареный картофель, весьма любопытно, кто из поэтов первым вновь осмелится воспеть белое облако. Некое невидимое облако из совсем иного вещества взяло на себя обязанности привлекать наши чувства – совсем иные чувства. И оно, подумала я опять с тем же мрачным злорадством, затолкало белое облако поэзии в архив» [6, с. 34].

**Заключение.** На долю художников слова XX – начала XXI века выпала тяжелейшая задача осмысления причин и сути многочисленных трагедий, с которыми столкнулось современное человечество. Им, в отличие от писателей-предшественников, в гораздо большей степени свойственна тяга к интерпретациям творческого наследия мировой литературы. Подчеркивая непосредственную связь собственного творчества с мифами, сказками, библейскими сюжетами, художественными произведениями других авторов, К. Вольф воплощает один из основных эстетических принципов: «Проза...служит хранилищем опыта и в своем суждении о ступенях человеческого общежития исходит из оценки их созидательных сил» [12, с. 524]. На наш взгляд, именно поэтому цитатность в «чернобыльской» повести писательницы выполняет прежде всего символично-философскую и предупредительно прогностическую функции придает конкретной трагической ситуации универсальный характер.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Крашенникова, Н.А. К вопросу об истории гипертекста / Н.А. Крашенникова, Е.В. Лезина // Проблемы прикладной лингвистики: сб. материалов всероссийского семинара / Пензенский гос. ун-т. – Пенза, 2002. – С. 109 – 113.
2. Фатеева, Н. Интертекстуальность / Н. Фатеева, П. Паршин // Кругосвет: энцикл. [Электронный ресурс]. – 1997. – Режим доступа: [http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitamy\\_e\\_nauki/lingvistika/INTERTEKSTUALNOST.html?page=0,0](http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitamy_e_nauki/lingvistika/INTERTEKSTUALNOST.html?page=0,0). – Дата доступа: 04.03.2012.

3. Севостьянова, Н.С. Гипертекст как средство реализации межтекстовых отношений / Н.С. Севостьянова // Текст: восприятие, информация, интерпретация: сб. докл. 1-й междунар. конф. Рос. Нового ун-та. – М.: РосНОУ, 2002. – С. 289 – 299.
4. Фесенко, Э.Я. Теория литературы: учеб пособие / Э.Я. Фесенко. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 336 с.
5. Kaufmann, E. Unerschrocken ins Herz der Finsternis. Zu Christa Wolfs «Störfall» / E. Kaufmann // Wolf Chr. Ein Arbeitsbuch: Studien, Dokumente, Bibliographie / Herausgegeben von Angela Drescher Luchterland. – Frankfurt am Main, 1990. – S. 252 – 269.
6. Вольф, К. Авария. Хроника одного дня / К. Вольф; пер. И. Каринцевой // Иностранная литература. – М., 1987. – № 12. – С. 12 – 57.
7. Библия. Книги священного писания. Ветхого и Нового Завета. Канонические: в русском переводе с параллельными местами.
8. Мотылева, Т. О творчестве К. Вольф / Т. Мотылева // Роман – свободная форма. – М.: Сов. писатель, 1982. – С. 304 – 330.
9. Брехт, Б. Баллада о пиратах / Б. Брехт; пер. Р. Нудельмана // Литературный портал [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://stihi.ru/2012/01/13/10941>. – Дата доступа: 04.03.2012.
10. Брехт, Б. Стихотворения и рассказы / Б. Брехт; Библ. всемирной лит. Серия третья. Т. 139. – М.: Худож. лит., 1972. – 815 с.
11. Fox, T. Feministische Revisionen. Christa Wolfs Störfall / T. Fox // Spätmoderne und Postmoderne: Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur; hrsg. von Paul Michael Lützeler. – Frankfurt am Main, 1991. – S. 211 – 223.
12. Вольф, К. Уроки чтения и письма / К. Вольф // Избранное. – М.: Радуга, 1979. – С. 515 – 549.

Поступила 15.04.2012

#### THE NATURE OF INTERTEXTUALITY IN CHRISTA WOLF'S NOVEL «ACCIDENT»

N. RIMARSHUK

*The article is devoted to research of intertextuality and its role in one of the works of modern German writer Christa Wolf, well-known to readers of the former Soviet Union. The novel “Störfall. Nachrichten eines Tages” (“Accident. A Day’s News”, 1987) is of special interest to the Belarusians as it was written just after Chernobyl accident. The main character of the novel, the German writer, thinks over the consequences of technical transformations of the World around, of every person’s role and place in it. The book deals not only with Chernobyl, but also with other catastrophic ancient as well as modern events which have been worrying the mankind throughout the history being the results of men’s irresponsibility and recklessness. Among these events – The Tower of Babel Destruction, World War II, The Atomic Bombing of Hiroshima and Nagasaki and etc. It’s really possible to call the consciousness of the main character a quotation one as in her thoughts she continually addresses to widely known historic facts, myths, fairy tales, national songs, her memory continually revives “fragments” from other author’s works which makes the novel itself meaningful.*

УДК 821.161.1 Гумилев: 821.133.1 Готье

**НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ О ТЕОФИЛЕ ГОТЬЕ И «ИСКУССТВЕ ДЛЯ ИСКУССТВА»***канд. филол. наук, доц. Т.В. ДАНИЛОВИЧ**(Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка, Минск)*

*Исследуются особенности интерпретации творчества Т. Готье и теории «искусства для искусства» в литературно-критических статьях и рецензиях Н. Гумилева. По причине родственности поэтических установок французского поэта и вождя акмеистов анализ художественных исканий Готье превращается у Гумилева в обоснование собственных литературно-эстетических принципов. Высоко оценивая автора «Капитана Фракасса», воспринимая его творчество в качестве эстетического ориентира, критик уходит от укоренившегося представления о произведениях Т. Готье как художественном воплощении идеи чистого искусства, которая Н. Гумилеву оказывается чужеродной. Вопреки распространенным суждениям о приверженности русского поэта «искусству для искусства», статьи и рецензии Гумилева свидетельствуют о его негативном отношении к идее автономности литературы, эстетизму и формализму, восприятию искусства как действенного средства духовного преображения человека и общества в целом.*

**Введение.** В интертекстуальном пространстве творчества Николая Гумилева Теофиль Готье занимает особое место. Характеризуя отношение своего сотоварища по «Цеху поэтов» к автору «Эмалей и камней», Мандельштам писал: «И Теофилия принял в сонм богов».

Упоминания о влиянии французского поэта на художественный мир Гумилева встречаются в дореволюционной критике [10; 15; 23 и др.], литературно-критических статьях 1920-х годов [1; 4; 7], исследованиях ученых русского зарубежья в 1960 – 1970-е годы [18; 20 и др.]. Однако предметом более пристального внимания эта тема становится только с конца 1980-х годов [13; 22 и др.]. К осмыслению сходства и различия поэтики Гумилева и Готье, своеобразия гумилевского перевода «Эмалей и камней» на русский язык обращается Г.К. Косиков. В ходе анализа творческого наследия Гумилева как критика и теоретика поэзии Г. Фриндлендер затрагивает вопрос об интерпретации художественного мира французского поэта в статье Н. Гумилева «Теофиль Готье». Имеющиеся исследования являются существенным вкладом в изучение вопроса о влиянии Готье на эстетические взгляды и творчество поэта-акмеиста. При этом некоторые намеченные аспекты темы требуют дальнейшей разработки, в их числе гумилевская характеристика художественных исканий Готье как опосредованная самохарактеристика, проблема чистого искусства в восприятии Гумилева. Осмыслению обозначенных вопросов и посвящена данная статья.

**Основная часть.** Гумилев утверждал, что для творческой личности существует два пути в искусстве: быть конквистадором, открывающим новые горизонты, или колонистом, обустроивающимся «в уже покоренных и расчищенных областях» [9, с. 44]. Глава акмеистов и основатель «Цеха поэтов», он смело прокладывал собственную дорогу в русской поэзии. В атмосфере ожесточенных литературных баталий Серебряного века этот путь требовал немалой внутренней силы и стойкости духа. Рецензии и критические статьи 1910-х годов пестрят колкостями в адрес акмеизма и поэзии самого Гумилева, о чувствах которого становится понятно из письма Ф. Сологубу, написанного поэтом в 1915 году. Гумилев признается: «До сих пор ни критика, ни публика не баловали меня своей симпатией. И мне всегда было легче думать о себе как о путешественнике или воине, чем как о поэте, хотя, конечно, искусство для меня дороже войны и Африки. Ваши слова очень помогут мне в трудные минуты сомненья, которые, вопреки Вашему предположенью, бывают у меня слишком часто» [9, с. 241].

Очевидно то, что, вступив в литературную борьбу с символистами, Гумилеву и его сторонникам необходимо было иметь твердую опору для самостояния, позволявшую сделать посильным путь конквистадоров. И в этом деле немаловажную роль играл творческий опыт и авторитет классиков. В программной статье «Наследие символизма и акмеизм» Гумилев пишет: «Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле – тело и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, нисколько не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все – И Бога, и порок, и смерть, и бессмертие, Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента – вот мечта, которая объединяет сейчас между собою людей, так смело назвавших себя акмеистами» [9, с. 19 – 20]. Провозглашенная идея синтеза творческих достижений великих мастеров слова, их равноценности в качестве путеводных ориентиров, в художественной практике акмеистов не была реализована. Из декларируемых имен по-настоящему близким самому Гумилеву оказывается Готье. Родственность поэтического дарования создателя «Эмалей и камней» отчетливо осознавал и сам Гумилев, и литературная критика, называвшая его «русским Теофилом Готье», парнасцем, «французским поэтом на русском языке».

Взяв Готье в союзники, Гумилев-критик неоднократно подчеркивает весомость его фигуры во французской литературе, обладающей, как считает русский поэт, самым разработанным и совершенным

художественным языком, давшей импульс к развитию символизма в европейской культуре. Именно с Готье Гумилев ведет отсчет новой французской поэзии, упоминая об огромном влиянии поэта на парнасцев и Бодлера, которого Готье одарил «способностью самый неблагоприятный материал превращать в чистое золото поэзии, умением создавать фразы широкие, ясные и полные сдержанной энергии, всем разнообразием тона, богатством виденья» [9, с. 201 – 202]. Однако поэтический дар Готье, с точки зрения Гумилева, проявляется не только в области художественной формы, о чем свидетельствует анализ творчества французского писателя в статье главы акмеистов «Теофиль Готье» (1911). В ней как не требующая доказательств аксиома озвучивается мысль о формальном совершенстве стихов поэта: «Выбор слов, умеренная стремительность периода, богатство рифм, звонкость строки – все, что мы так беспомощно называем формой произведения, находили в Теофиле Готье ярого ценителя и защитника» [9, с. 185]. При этом, восхищаясь филигранностью формы творений французского поэта, Гумилев выделяет его из числа художников слова, обладающих безукоризненным стилем, но, по ощущениям критика, абсолютно бесстрастных.

Относить Готье к разряду пусть первоклассных стилистов, но «холодных» писателей, какими Гумилев видит Леконта де Лиля и Оскара Уайльда, критик не согласен. Для него Готье по художественному «темпераменту» – фигура совершенно иного порядка. В нем ощутим пульс живой жизни, сильный эмоциональный посыл, не оставляющий читателя равнодушным: «Что же? Признаем Теофиля Готье непогрешимым и только непогрешимым, отведем ему наиболее почетный и наименее посещаемый угол нашей библиотеки и будем пугать его именем дерзких новаторов? Нет. Попробуйте прочесть его в комнате, где в узких вазах вянут лилии и в углу белеет тысячелетний мрамор – между поэмой Леконта де Лиля и сказкой Оскара Уайльда, этими воистину “непогрешимыми и только непогрешимыми”, – и он захлестнет вас волной такого безудержного “раблеистического” веселья, такой безумной радостью мысли, что вы или с негодованием захлопнете его книгу, или, показав язык лилиям, мрамору и “непогрешимым”, выбежите на вольную улицу, под веселое синее небо» [9, с. 185 – 186]. Гумилев видит в Готье поэта, обладающего жизнеутверждающей силой, т.е. наделенного близким акмеистам романским духом, в противоположность «безнадежной немецкой серьезности», германскому духу, на который, в его представлении, ориентированы символисты. В статье «Наследие символизма и акмеизм» Гумилев пишет: «Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика могла родиться только в туманной мгле германских лесов» [9, с. 17].

Стремясь развеять укоренившееся мнение о безэмоциональности произведений Готье, Гумилев утверждает, что отчасти оно было спровоцировано декларируемыми поэтом эстетическими принципами<sup>1</sup>. Утвердившаяся в литературных кругах репутация безупречного художника только отталкивает и настораживает далекую от искусства публику, которая, как считает Гумилев, рисует образ Готье в искаженном до неузнаваемости виде. Готье же не только не оспаривает сложившееся о нем мнение, но всячески поощряет его, настаивая на значимости для художника тех качеств, за которые его превозносят ценители и знатоки литературы: «И несмотря на то, что это мнение [о безусловной безупречности произведений. – Т. Д.] вредило поэту в глазах толпы, которая считала холодным – его, нежного, застывшим – его, бесконечно жадного до жизни, неспособным понимать других поэтов – его, заключившего в одном себе возможности французской поэзии на пятьдесят лет вперед, – он любил настаивать на этом качестве и возводил его в принцип, дразня гусей» [9, с. 184].

В рассуждениях о бурном всплеске эмоций, порождаемых произведениями Готье, очевидно, выражена не только попытка развеять мнение о холодности этого писателя, но и скрытая самооценка. «Сродство поэтических воззрений Гумилева и Готье достигает таких размеров, что под пером Гумилева характеристика Готье переходит в самохарактеристику. Портрет второго оборачивается автопортретом первого» [2, с. 241]. Поэтому слова в защиту Готье можно воспринимать как полемику с обвинениями в адрес самого Гумилева, которого критика нередко упрекала в бездушии. О Гумилеве писали: «поэт холодный и рассчитанный» [6, с. 461], «Все темы его поражают своим внутренним холодом и тупым равнодушием к жизни» [5, с. 371] и т.п.

Непонимание и нескрываемое раздражение у многих критиков вызывало и пристрастие Гумилева к экзотическим образам. Так, Росмер, отмечая то, что в творчестве поэта почти нет любовной лирики, ёрничал: «Впрочем, зачем Гумилеву любовь и смерть? Темы его и так неисчерпаемы. Из тысячелетней мировой истории затронуто едва несколько столетий. Почти не использована Австралия. Многие животные породы не упомянуты ни разу» [19, с. 376].

В противовес ироническим выпадам в свой адрес Гумилев пишет об экзотике в творчестве Готье с восхищением, опосредованно поясняя собственное тяготение к образам разных стран и эпох. Рассуждая

<sup>1</sup> Сходной мысли придерживается и литературовед Г.К. Косиков, считая, что холодность поэзии Готье – легенда, получившая распространение во многом благодаря высказываниям поэта о бесстрастном искусстве как идеале художественного творчества [14].

о пристрастии французского поэта к экзотическому, критик обращает внимание на следующий момент: то, что является экзотикой для одного человека, для другого в силу его стиля жизни – обыденность. По мысли Гумилева, вполне вероятно, что Готье, «узнавший чары опиума в причудливых залах отеля Rimodan, объездивший чуть ли не все закоулки Европы и Востока», воспринимал странное и экзотическое «как свое, повседневное» [9, с. 185]. Это предположение Гумилева, безусловно, основано на личном опыте. Для него как для неутомимого путешественника органично изъясняться на языке экзотических образов, многие из которых в ходе странствий, очевидно, начинают восприниматься как повседневность, может быть, более реальная, чем то, что большинство считает обычной жизнью<sup>1</sup>.

Населяющий собственный художественный мир конквистадорами и мореплавателями, царицами и африканскими девами, леопардами и жирафами, Гумилев считает, что обращение к экзотическому придает стихам Готье «впечатление гармоничной полноты самой жизни» [9, с. 185]. О сходной функции экзотизмов в ранней поэзии Гумилева пишет С. Городецкий, утверждая, что они были первым этапом выявления любви акмеистов к миру в противоположность символистской сконцентрированности на потустороннем [8, с. 122].

Рассуждая о Готье периода творческой зрелости, Гумилев видит его художником, чьи мировосприятие и эстетические установки подчинены «величественному идеалу жизни в искусстве и для искусства» [9, с. 188]. И эта формула для критика означает не что иное, как приверженность девизу «искусство для искусства»<sup>2</sup>. Так, краткий экскурс Гумилева в историю развития европейской поэзии в течение сорока лет после смерти Готье включает имена художников слова, которым оказывается близка концепция чистого искусства. Но ни Верлен (о нем как о защитнике «искусства для искусства» Гумилев упоминает в статье «Жизнь стиха»), ни Малларме, ни Уайльд не характеризуются автором как писатели сходного с Готье отношения к искусству как к живой реальности. Готье, по мысли русского поэта, был последним, кто «верил, что литература есть целый мир, управляемый законами, равноценными законам жизни, и он чувствовал себя гражданином этого мира» [9, с. 189 – 190].

Говоря о присущей Готье поглощенности искусством, Гумилев иллюстрирует эту мысль на примере сопоставления идейно-художественного своеобразия таких произведений писателя, как «Путешествия» и «Гротески». В восприятии критика, они отражают разные ипостаси образа Готье-путешественника.

Первая ипостась реализуется в ходе описания реальных странствий писателя, изображенных в «Путешествиях». По мысли Гумилева, здесь ощутимо избирательное отношение Готье к тому, что предоставляет действительность в качестве материала творчества, отсюда – обесценивание как объекта искусства определенных аспектов жизни в противовес выпуклости и выразительности других. В отличие от природы и культурных ценностей, жители тех стран, которые описывает Готье, не попадают в поле его зрения. Гумилев отмечает, что в «Путешествиях», имеющих дело с осмыслением реальности, писатель ведет себя совсем не как дотошный исследователь чужих нравов: «Но, как турецкий султан, по закону объявляющий себя повелителем той земли, на которую он вступил, Теофиль Готье всюду входил завоевателем и чувствовал себя единственным обитателем страны, где находился в данную минуту» [9, с. 188].

Другая ипостась образа Готье раскрывается в процессе путешествия писателя в мир искусства, осуществляемого в «Гротесках». В этой ситуации отношение писателя к объекту наблюдения и исследования кардинально меняется. Способ вхождения и погружения Готье в пространство литературы, где от его пристального взгляда не ускользает ни одна деталь, противоположен характеру интерпретации реальности. От избирательности выбора объектов, которые можно было бы удостоить вниманием, не остается и следа. Гумилев так пишет об этом: «Совсем иначе, с благоговением пилигрима и внимательностью ученого, совершил он [Готье. – Т. Д.] свое путешествие в область истории литературы» [9, с. 188].

Появление «Гротесков» критик объясняет трепетным отношением Готье к искусству, бесконечным уважением к тем, кто вносит свой вклад в сокровищницу литературы. Движимый этими чувствами, Готье заново открывает имена художников слова, незаслуженно исчезнувших из памяти его современников,

<sup>1</sup> По контрасту с мнением критиков, для которых экзотика у Гумилева – лишь «расцветившая личина», скрывающая «слишком обычное лицо равнодушного эстета» [19, с. 375], в рецензии на сборник «Колчан» М.М. Тумповская – близкий друг поэта – писала: «Реминисценции, живая экзотика, война с ее стихийным захватом, – вот, кажется, те проявления мира, среди которых возник «Колчан». Они сродни ему, и поэту всего естественней и свободней жить именно среди них. Экзотика для него – не условный символ, война – не тема для излияний и философствований, – это реальность духовной сущности. Совсем не все способно попасть в сферу его так называемых пяти чувств. Восприятия Гумилева ведут существование очень повышенное; зато многое не попадает в их круг. Как слух и зрение не могут воспринять меньшего числа колебаний, чем то, которое им доступно, так и творчество Гумилева остается глухим и слепым к тому, что переживается большинством людей как самая привычная и самая живая реальность» [21, с. 439].

<sup>2</sup> Г. Фриндлендер подчеркивает, что Гумилеву присуще более сложное понимание объективного смысла поэзии Готье, чем сведение его фигуры к утверждению идеала чистого искусства. Отсылая к заключительной части гумилевской статьи, исследователь отмечает: «Русский поэт рассматривает здесь Готье как своеобразного поэта-энциклопедиста, завершителя целой поэтической традиции, которая, высоко оценивая искусство поэзии, видела в ней, однако, не силу, стоящую над жизнью, а силу самой жизни – необозримый по содержанию мир, рожденный ею» [22, с. 52].

тем самым спасая этих творцов и их создания от небытия, способствуя сохранению культурной памяти: «Уже усилиями Сент-Бёва были освобождены от проклятия Буало, Ронсар, Дю Белле и др., но еще много оставалось забытых сильных поэтов. И Готье в своих «Les Grotesques» [«Гротесках». – Т. Д.] воскресил десять этих кавалеров шпаги и пера, авторов бесчисленных од к уединению и вакхических песен» [9, с. 189]. Такого рода внимание Готье к собратьям по перу Гумилеву близко и понятно, ведь его собственные произведения изобилуют образами писателей, музыкантов, художников<sup>1</sup>.

По причине собственной открытости миру искусства, обостренной чуткости к нему и восприятию художественной культуры как неиссякаемого источника творчества, Гумилеву импонирует нацеленность Готье на впитывание и освоение культурного наследия, отношение к искусству как высшей ступени духовных достижений человечества<sup>2</sup>. Критика восхищает виртуозная работа Готье с «чужими» текстами, умение любой заимствуемый материал сделать «своим»: «Он не подразделял его на высшие и низшие касты, на враждебные друг другу течения. Он уверенной рукой отовсюду брал, что ему было надо, и все становилось чистым золотом в этой руке» [9, с. 190].

Преклонение Гумилева перед творческим даром Готье не распространяется на декларируемую им идею «искусства для искусства». О неприятии этой доктрины в статье «Геофиль Готье» не говорится ни слова, зато в ряде других работ разных периодов творчества Гумилев высказывается против нее. Причем для него «нецеломудренность» подхода к искусству есть и в теории «искусства для жизни», и в теории «искусства для искусства». В первом случае не принимается в расчет самооценка художественного творчества, искусство, по выражению Гумилева, «низводится до степени проститутки или солдата. Его существование имеет ценность лишь постольку, поскольку оно служит чуждым его целям» [9, с. 8]. А в случае «искусства для искусства» умаляется заложенный в нем огромный потенциал воздействия на человека. Гумилеву, который ведет родословную поэтов от Орфея и который в противоположность мысли Платона об изгнании поэтов из государства создает «поэтократическую» утопию (Ю.В. Зобнин), который воспринимает искусство наряду с религией как руководство к «перерождению человека в высший тип» [9, с. 20], концепция «искусства для искусства» кажется бесконечно далекой от понимания истинного предназначения художественного творчества<sup>3</sup>. И если Брюсов, воспринимавшийся Гумилевым в начале творческого пути как учитель, считает утилитарную литературу «самой первобытной стадией в отношениях человеческой мысли к искусству» [3, с. 72], более высоко оценивая концепцию «искусства для искусства», то Гумилев отдает предпочтение «искусству для жизни»: «Все же, если выбирать из двух вышеприведенных тезисов [«искусства для жизни» и «искусства для искусства». – Т. Д.], я сказал бы, что в первом больше уважения к искусству и понимания его сущности. На него накладывается новая цепь, указывается новое применение кипящим в нем силам, пусть недостойное, низкое – это не важно: разве очищение Авгиевых конюшен не упоминается наравне с другими великими подвигами Геракла?» [9, с. 8]. При этом, в отличие от утилитаристов, высокая цель, преследуемая литературой, мыслится Гумилевым не как результат сознательной установки писателя на включение в произведение определенного круга идей, а как органическая, самопроизвольная составляющая подлинных творений искусства: «Гомер оттачивал свои гексаметры, не заботясь ни о чем, кроме гласных звуков и согласных, цезур и спондеев, и к ним приноравливал содержание. Однако он считал себя плохим работником, если бы, слушая его песни, юноши не стремились к военной славе, если бы затуманенные взоры девушек не увеличивали красоту мира» [9, с. 7 – 8].

<sup>1</sup> Вообще, интертекст поэзии Гумилева необычайно обширен. Для лирического героя поэта культурные странствия не менее значимы, чем географические. В мире искусства он ощущает себя комфортно и непринужденно, легко вживаясь в бесчисленные художественные образы. О том, что искусство для Гумилева относится к числу фундаментальных духовных ценностей, свидетельствует и его высказывание о роли символистов в культурной жизни России: «Русский символизм <...> независимо от того, что он явился неизбежным моментом в истории человеческого духа, имел еще назначение быть бойцом за культурные ценности, с которыми от Писарева до Горького у нас обращались очень бесцеремонно. Это назначение он выполнил блестяще и внушил дикарям русской печати если не уважение к великим именам и идеям, то по крайней мере страх перед ними» [9, с. 406].

<sup>2</sup> О культурных кодах в творчестве Готье С. Зенкин пишет: «Готье одним из первых начал в своих произведениях широко и сознательно **работать с культурой**, освобожденной от религиозных и иных нормативных ограничений, воспринимаемой во всем ее богатстве и многообразии; ее он открыто сделал одним из главных объектов художественного воссоздания» [11, с. 248]. Г.К. Косиков обращает внимание на принцип культурных отсылок, ассоциаций, реминисценций как основополагающий в поэтике Т. Готье: «Эмали и камеи» буквально переполнены мифологическими аллюзиями, намеками на художественные выставки, оперы, балеты, они пестрят реминисценциями из множества иностранных и французских писателей (Гёте, Гейне, Цедлиц, Гофман, Рюккерт, А. Рэдклифф, Шатобриан, Жорж Санд, Сент-Бев, Беранже), прямыми отсылками к произведениям живописцев и скульпторов XVI – XVIII веков (Гольбейн Младший, Корреджо, А. Канова, Дж. Пиранези, А. Куазево, Н. Кусту и др.)» [14, с. 18].

<sup>3</sup> И.В. Одоевцева вспоминала: «Гумилев был уверен, что поэты могли бы замечательно управлять миром, они, по его словам, обладали не только интуицией, но и огромными политическими, дипломатическими, экономическими и прочими способностями, чувством чести и справедливости, короче – всеми достоинствами и высшим разумом, как будто им дано было вкушать плод Древа познания Добра и Зла» [17, с. 319].

Удаленность Гумилева-критика от полюсов «искусства для искусства» и «искусства для жизни» проявляется в том, что он не принимает и бессмысленный эстетизм, и уход в сторону идейности, и сосредоточенность на решении исключительно художественных задач, и полную отстраненность от них<sup>1</sup>. Безусловно, у Гумилева можно обнаружить немало суждений в пользу культа формы. Поэт настаивает на мысли о скрупулезном освоении формальных законов искусства как обязательном этапе, предваряющем творческий процесс. Считая, что теория поэзии еще слабо разработана, Гумилев усиленно занимается изысканиями в этой области. Но уделяя огромное значение безукоризненности формальной отделки стиха, поэт отказывается признавать ее самодостаточность и рассматривать ее как самоцель<sup>2</sup>. Высочайшие требования к форме стиха – следствие убежденности критика в ее необычайной значимости для того дела, которое призвано выполнять искусство в жизни человека<sup>3</sup>. Отсюда надежда Гумилева на то, «что наступит время, когда поэты станут взвешивать каждое свое слово с той же тщательностью, как и творцы культовых песнопений» [9, с. 28].

**Заключение.** Сходство поэтики Готье и Гумилева позволяет воспринимать многие суждения главы акмеистов о художественном мире французского поэта как способ отстаивания собственных эстетических взглядов, средство декларирования акмеистической концепции. Значимость фигуры Готье во французской литературе для Гумилева – залог правильности избранного пути. При этом Гумилев и Готье – пример того, как сходные поэтические принципы могут базироваться на разном понимании предназначения искусства. В противоположность провозглашаемой Готье идее автономности литературы Гумилев верит в преобразующую человека и мир силу искусства. Однако само художественное наследие французского поэта Гумилев не интерпретирует как воплощение идеи «искусства для искусства».

Рассуждения Гумилева-критика о Готье и чистом искусстве опровергают миф о русском поэте как приверженце «искусства для искусства», показывают его глубокую веру в способность творческой личности влиять на душу человека и воздействовать на ход истории.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Айхенвальд, Ю.И. Гумилев / Ю.И. Айхенвальд // Н.С. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХТИ, 1995. – С. 491 – 504.
2. Аллен, Л. У истоков поэтики Н.С. Гумилева. Французская и западноевропейская поэзия / Л. Аллен // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – С. 235 – 252.
3. Брюсов, В.Я. Ключи тайн / В.Я. Брюсов // Сочинения: в 2-х т. – Т. 2. Статьи и рецензии 1893 – 1924; Из книги «Далекие и близкие»; Miscellanea / В.Я. Брюсов. – М.: Худож. лит., 1987. – С. 72 – 88.
4. Верховский, Ю. Путь поэта / Ю. Верховский // Н.С. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХТИ, 1995. – С. 505 – 543.
5. Войтоловский, Л.Н. Парнасские трофеи / Л.Н. Войтоловский // Н.С. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХТИ, 1995. – С. 371 – 374.
6. Гальский, Г. Панихида по Гумилеву / Г. Гальский // Н.С. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХТИ, 1995. – С. 461 – 463.
7. Голлербах, Э.Ф. Н.С. Гумилев (к 15-летию литературной деятельности) / Э.Ф. Голлербах // Н.С. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХТИ, 1995. – С. 467 – 468.
8. Городецкий, С. Некоторые течения в современной русской поэзии / С. Городецкий // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». – М.: «Аграф», 2001. – С. 118 – 125.

<sup>1</sup> Так, поэтический сборник Эллина «Stigmata» Гумилев характеризует следующим образом: «Он знает, как надо писать стихи, умело, хотя и однообразно, сочетает идею с образом, пользуется прекрасным стихом... Но вот его задание: «во всей своей тройственной последовательности книга «Stigmata»... является символическим изображением цельного мистического пути». И стихам-изображениям, стихам-средству не хватает внутреннего самооправдания, радостного горения и подъема стихов-самоцели. Может быть, о своем мистическом пути, подлинно пережитом и ценном, г. Эллин мог бы написать прекрасную книгу размышлений и описаний, но при чем здесь стихи, я не знаю» [9, с. 79]. А Бальмонта Гумилев упрекает в бессодержательном эстетизме: «Как объяснить Бальмонту, написавшему очерк об египетской любовной поэзии, что между самыми красивыми словами должна же быть связь и что эссенция сахара горька на вкус?» [9, с. 87 – 88].

<sup>2</sup> См., например, размышления Гумилева о Бодлере: «... нельзя считать Бодлера поэтом, преданным исключительно форме, по той простой причине, что такие поэты просто не существуют и не могут существовать» [9, с. 204].

<sup>3</sup> К.В. Мочульский писал: «Непостижимо, что Гумилева упрекали в односторонности и формализме. Святой огонь поэзии – вдруг ремесло? Его благоговение перед божественным словом, его бережное, религиозное отношение к стиху называли анатомией... Эстетизм, неверующий, играющий священными атрибутами поэзии, позвякивающий рифмами для суетной забавы, рядящийся в «стили», как в платье, взятое напрокат, с холодным сердцем суммирующий «чувства», бесстыдный и бессовестный, – его злейший враг» [16, с. 254].

9. Гумилев, Н.С. Сочинения: в 3-х т. / Н.С. Гумилев. – М.: Худож. лит., 1991. – Т. 3: Письма о русской поэзии. – 430 с.
10. Жирмунский, В.М. Преодолевшие символизм / В.М. Жирмунский // Н.С. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХТИ, 1995. – С. 397 – 427.
11. Зенкин, С. Теофиль Готье и «искусство для искусства» / С. Зенкин // Вопросы литературы. – 1990. – № 11 – 12. – С. 223 – 248.
12. Зобнин, Ю.В. Странник духа (о судьбе и творчестве Н.С. Гумилева) / Ю.В. Зобнин // Н.С. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХТИ, 1995. – С. 5 – 52.
13. Косиков, Г.К. Готье и Гумилев / Г.К. Косиков // Эмали и камеи / Т. Готье. – М.: Радуга, 1989. – С. 304 – 321.
14. Косиков, Г.К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камей» / Г.К. Косиков // Эмали и камеи / Т. Готье. – М.: Радуга, 1989. – С. 5 – 27.
15. Левинсон, А.Я. Гумилев. Романтические цветы / А.Я. Левинсон // Н.С. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХТИ, 1995. – С. 351 – 355.
16. Мочульский, К.В. Поэтика Гумилева / К.В. Мочульский // Звено (Париж). – 18 июня 1923.
17. Одоевцева, И.В. Так говорил Гумилев / И.В. Одоевцева // Н.С. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХТИ, 1995. – С. 319 – 322.
18. Плетнев, Р. Н.С. Гумилев: с открытым забралом / Р. Плетнев // Н.С. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХТИ, 1995. – С. 582 – 591.
19. Росмер. Жемчуга Гумилева / Росмер // Н.С. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХТИ, 1995. – С. 375 – 377.
20. Струве, Г.П. Творческий путь Гумилева / Г.П. Струве // Н.С. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХТИ, 1995. – С. 554 – 581.
21. Тумповская, М.М. «Колчан» Н. Гумилева / М.М. Тумповская // Н.С. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХТИ, 1995. – С. 435 – 447.
22. Фриндлендер, Г. Н.С. Гумилев – критик и теоретик поэзии / Г. Фриндлендер // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – С. 30 – 55.
23. Чулков, Г.И. Поэт-воин / Г.И. Чулков // Н.С. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХТИ, 1995. – С. 451 – 454.

Поступила 01.11.2011

## NIKOLAI GUMILEV ABOUT THEOPHIL GAUTHIER AND “ART FOR ART”

T. DANILOVICH

*The peculiarities of the interpretation of Gauthier's creative activity and the perception of the theory of pure art in Gumilev's literary-critical work are considered in the article. The poetic views of the French poet and the leader of acmeists have much in common. Therefore Gumilev's analysis of Gauthier's artistic pursuit turns into justification of own literary and aesthetic principles. The critic digresses from deep-seated notions of Gauthier's creativity as artistic realization of the idea of pure art, which is alien for Gumilev. The poet's articles and reviews indicate his negative attitude to the idea of the autonomy of literature, they indicate Gumilev's perception of art as an effective means of man's spiritual transformation.*

УДК 82.091

## АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ЕГО ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

канд. филол. наук, доц. Л.В. ПЕРВУШИНА  
(Минский государственный лингвистический университет)

*Анализ художественного произведения продолжает оставаться одной из актуальных проблем современного литературоведения. В статье отмечаются уже существующие продуктивные методы анализа художественного текста и рассматриваются новые подходы, позволяющие плодотворно и эффективно исследовать литературные произведения, выявляя их идейно-художественную, тематическую, образную и стилистическую основу. Особое внимание уделяется исследованию произведения как «коммуникативно обусловленного связанного целого», необходимости системного подхода к рассмотрению текста и важности проведения комплексного анализа художественного произведения. Осмысление художественного произведения в его широком историко-культурном контексте позволяет производить многоуровневый детальный анализ произведения как сложной системы, выявляя его различные уровни.*

**Введение.** Как известно, литература является важным средством формирования духовного мира человека, его нравственности и художественного вкуса. Так как произведения художественной литературы «обладают большим, чем тексты других стилей, энергоинформационным потенциалом» [20, с. 12], то они представляют собой неиссякаемый источник идей и знаний и во многом определяют развитие интеллекта человека. Тексты также являются особым способом передачи духовного наследия прошлого из поколения в поколение, так как «создавая и воспринимая произведения искусства, человек передает, получает и хранит особую художественную информацию, которая неотделима от структурных особенностей художественных текстов...» [15, с. 11]. Ценности культуры, истории и слова сохраняются через бережное отношение, любовь и почитание произведений художественной литературы, так как человек «воспитывается не только итогами мысли предков, извлекаемыми из общения с людьми...», но и произведениями прежних веков» [19, с. 399]. Данная передача информации важна как для студентов, изучающих литературу, так и читателей, критиков и особенно писателей, так как «чем богаче прошедшее литературы и обширнее пользование им, тем при равенстве прочего разнообразнее могут быть новые произведения» [19, с. 399].

На современном этапе развития культуры проблема восприятия и понимания текста приобретает особую остроту. Большое значение имеет выявление идейно-тематической, образной и эстетической специфики художественного произведения, рассмотрение его индивидуального своеобразия и определение авторского послания к широкой читательской аудитории. Пристальное внимание к художественным произведениям определяется, с одной стороны, необходимостью осмысления классического наследия прошлого и сохранения его непреходящей значимости, а с другой – важностью понимания новой литературной ситуации и проникновения в суть произведений, созданных современными авторами. Такие тексты, как правило, трудны для восприятия, понимания и исследования. Анализ художественного произведения является особенно значимым в наше время, когда интерес к книге уменьшается, а возрастает значение фактов, получаемых из средств массовой информации, особенно из Интернета. Чтение становится поверхностным не только у массового читателя, но и у студентов, знания которых являются диффузными, разрозненными и мозаичными, часто не складывающимися в одну общую картину.

Знание литературного наследия позволяет ориентироваться «во множестве культурных систем и угадать направление дальнейшего развития литературного процесса» [22, с. 79], а также оценить творческие поиски современных авторов на основе переосмысления литературных шедевров прошлого, создающих новые повествования, которые несут в себе разнообразие идей и богатство смыслов. Художественные произведения, рассматриваемые как сложные многоуровневые организованные системы, при правильном их прочтении обеспечивают читателя знаниями о культуре в различные эпохи, об особенностях жизни человека, его внутреннем мире, духовных поисках и нравственных идеалах, так как «любое произведение искусства, любое художественное течение являются одновременно и феноменом породившей их реальности, и частью всеобщего континуума, результатом накопленного человечеством опыта» [22, с. 47]. В текстах отражается усложнение отношений в современном глобализованном обществе и в различных жанровых формах запечатлеваются самые разнообразные знания о мире и жизни. Осмысленное проникновение в суть произведений позволит научить студентов самостоятельно выявлять особенности художественного мышления, закодированного в тексте, и будет способствовать формированию вдумчивых читателей, которые смогут работать с искусством слова и открывать новые глубины смысла и эстетической ценности литературного наследия прошлого.

**Основная часть.** Как известно, «анализ литературоведческий – изучение частей и элементов произведения, а также связей между ними» [13, с. 31]. Широкое понимание термина «анализ текста» включает в себя не только деление ткани художественного повествования на части и компоненты, его составляющие и их детальное исследование, но и работу на высоком уровне обобщения информации и

толкования/интерпретации текста. Сложность анализа художественного произведения связана с особой многозначной природой художественного произведения: оно двойственно онтологически: в нем сочетаются материальное и духовное, реальное и вымышленное, рациональное и эмоциональное, индивидуальное и общее, объективное и субъективное, общественное и личностное. Все элементы произведения, его многоуровневая и многозначная структура, а также «все планы бинарности оказывают прямое, обуславливающее влияние на методологию художественно-критического анализа» [4, с. 235]. При анализе произведения следует учитывать его особую художественную природу, т.е. «специфическую органическую связь лингвистических и экстралингвистических элементов, которые формируют единое целое» [5, с. 11]. Художественная концепция имеет различные уровни и многокомпонентную структуру, а эстетически завершенная образная картина мира раскрывается через конкретную чувственность и особую взаимосвязь элементов произведения.

Все вышесказанное объясняет необходимость **всестороннего анализа** всех идейно-смысловых уровней произведения и системы образов, составляющих целостный эстетический объект.

Художественное произведение может рассматриваться как **коммуникативно обусловленное связанное целое**, что предполагает активное участие как автора, так и читателя/реципиента в работе по осмыслению текста. Авторские намерения, представленные в повествовании, в определенной степени управляют реакцией читателя и «провоцируют способность читателя к оценке происходящего в тексте» [10, с. 387]. Сам текст представляет собой «ряд “указаний”, получаемых реципиентом, что, с одной стороны, способствует участию читателя в оценке произведения, а с другой – обеспечивает контроль за теми реакциями, на основе которых производится оценка» [10, с. 387]. Известно, что интерес читателя к произведению и участие его в тексте зависит от его общего культурного уровня и степени осознания историко-культурного наследия, накопленного человечеством, в то время как мастерство автора вовлекает его в процесс познания вымышленной реальности и определяет его соучастие в игре со смыслами. По мнению И.Р. Гальперина, «способность читателя вести “диалог” с автором зависит от его жизненного опыта, литературной эрудиции, вкуса, от выработанного у него навыка критического отношения к прочитанному и от ряда других причин, даже от склада характера» [6, с. 24]. Реализация диалогичности, заключенная в произведении, достигается через активное участие читателя в переживании событий и интенсивную мыслительную деятельность по выработке им собственных аксиологических установок по отношению к изучаемому художественному произведению.

Новый уровень знаний, которых достиг человек XXI века, замена логоцентрической модели понимания мира на поликультурную, интерес к локальным повествованиям и национальным особенностям литератур, а также многозначность самого художественного произведения, требующего все более скрупулезного и глубокого проникновения в его суть, приводят к интенсивным поискам оптимальных средств анализа текста. Сегодня опыт филологов, литературоведов и лингвистов обогащается идеями, выработанными другими гуманитарными науками, что «приводит к методологическому плюрализму, заключающему в себе возможность для исследователя выбрать ту теорию и методы, которые наиболее адекватны его исследовательским целям и задачам» [18, с. 14].

В настоящее время существует большое количество методов и подходов к анализу литературных явлений и художественных произведений. Мы позволим обозначить лишь основные подходы, концепции и методологические системы, предложенные некоторыми авторами. Необходимо отметить, что *диалектический метод* не теряет своего значения в современном мире, так как предполагает «рассмотрение любых явлений действительности в развитии и взаимной связи» и активно используется при анализе художественного произведения. Стройная система методов исследования художественного произведения представлена российским профессором Н.С. Болотновой. По ее схеме, методы филологического анализа текста включают *общенаучные* методы (наблюдение, количественный анализ, моделирование, эксперимент, сравнительно-сопоставительный), *общифилологические* методы (трансформационный метод, дистрибутивный анализ, контекстологический анализ, компонентный анализ, композиционный анализ, структурный метод, семиотический метод, концептуальный анализ); *частные методы* (интертекстуальный анализ, метод, близкий к эксперименту, метод «слово-образ», семиотико-стилистический метод, сопоставительно-стилистический метод) [3, с. 119].

Теоретики В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман и З.И. Кирнозе в своей работе «Литература и методы ее изучения: системно-синергетический подход» отмечают в качестве наиболее продуктивных следующие методы: *биографический метод*, *культурно-исторический метод* и *герменевтику* (они изучают произведение как сложную иерархическую систему); *формальный* и *структурный* метод; *социологический* метод (сфокусированный на отношениях автор – реальность, читатель – реальность); *рецептивную эстетику*, *сравнительно-исторический метод* и *компаративистику*. Данные исследователи также выделяют *системный* и *системно-синергетический подходы* и отмечают, что «каждый из литературоведческих методов, если он не претендует на универсальность, может открывать какую-то сторону изучения художественной литературы» [11, с. 33 – 34].

Луков В.А. рассматривает «сочетание историко-теоретического подхода, возникшего в рамках литературоведения, но позволяющего исследовать и другие явления художественной культуры, и общегуманитарного тезаурусного подхода» [16, с. 8], подчеркивая их плодотворное сосуществование.

Некоторые исследователи говорят о проблеме синтеза литературоведческих подходов в рамках изучения триады «автор – текст – читатель», акцентируя значение *рецептивной эстетики*, *нарратологии* и *историко-функционального подхода*. Они утверждают, что «исследование отношений между составля-

ющими триады свидетельствует о возрастании роли коммуникативной функции художественного произведения, что определяет принципиально иную (по сравнению с традиционными подходами) направленность художественного текста» [12, с. 171]. Профессор А.Н. Андреев подчеркивает важность методологии целостного анализа литературного произведения и рассматривает различные подходы к анализу текста, особое внимание уделяя *компаративистике* и *историко-функциональному подходу* к художественному произведению «как к системно организованной иерархической структуре» [2, с. 155]. По мнению А.Н. Андреева, «художественную целостность можно увидеть в системе реальность – автор – произведение – читатель, осмысливая произведение как объект восприятия и изучая закономерности восприятия. Вне читателя как заключительного звена системы произведение жить не может. В этой системе реализуется идеологический потенциал искусства» [2, с. 151]. Примеры различных подходов к тексту можно долго продолжать, так как существует большое количество различных методик анализа произведения «иногда диаметрально противоположных... Разные литературоведы по-разному структурируют художественный текст, что прямо обуславливает отличия в методологии и методике анализа» [13, с. 31].

Многие зарубежные исследователи в работе со студентами при анализе художественного произведения главным образом руководствуются следующей методологической базой. Они различают *докритический* подход (*The Precritical Approach*), в котором рассматриваются основные компоненты произведения: сюжет, структура произведения, особенности характеристик героев, атмосфера, стиль, тематические особенности, конфликты, функции названия произведения и т.д. [24, с. 3 – 15]. После осмысления задач, определенных данным подходом, они обращаются к анализу произведения с помощью *традиционных подходов* (*Traditional Approaches*), среди которых наиболее востребованы *историко-биографический* (*The Historical-Biographical*) [24, с. 16 – 25] и *нравственно-философский* (*The Moral-Philosophical*) [24, с. 25 – 61]. Затем следует тщательное рассмотрение современных тенденций в литературной критике и анализ художественного произведения с помощью *формального метода* (*The Formalistic Approach*) [25, с. 697 – 809], в котором большое внимание уделяется теориям В. Шкловского, Ю. Тынянова, К. Брукса и др., а также *марксистского подхода* (*The Marxist Approach*), который получил новый стимул к обновлению в 1970 – 1980 годах и стал мощным инструментом анализа художественных произведений [24, с. 310 – 319]. Востребованность данного подхода объясняется тенденциями, происходящими в современной литературе, в произведениях которой сильна социальная составляющая, а социально-критический момент играет важную роль. В целом зарубежная литература последних десятилетий XX века прямо или опосредованно связана с интенсивными социальными и политическими движениями за справедливость и свободу человека и остается «важнейшим компонентом духовной жизни Запада, внося, как и прежде, значительный вклад в развитие мировой художественной культуры» [17, с. 153]. Изменившийся духовный климат является мощным стимулом творческих исканий писателей. Следовательно, специфику современной литературы можно понять, лишь «обратившись к социально-нравственному климату общества, в котором произошли значительные перемены» [1, с. 405]. Анализ художественного текста также осуществляется с помощью *психоаналитической теории* (*The Psychological Approach*), *мифологического* и *архетипического* подходов (*The Mythological and Archetypal Approaches*), *феминистского подхода* (*The Feminist Approach*), *структурализма* (*Structuralism*) и *постструктурализма: деконструкции* (*Poststructuralism: Deconstruction*), *нового историзма* (*The New Historicism*), *герменевтики* (*Hermeneutics*), *феноменологической критики* (*Phenomenological Criticism/The Criticism of Consciousness*) и некоторых других подходов [24, с. 116 – 291]. Необходимо отметить, что изучение текста представителями различных наук (семиотики, культурологи, герменевтики и т.д.) «явилось основой для сближения лингвистической и литературоведческой наук на качественно более высоком уровне» [20, с. 10].

При всем многообразии используемых методов и подходов, при всем разнообразии задач, стоящих перед исследователем, существует основная проблема, связанная с организацией проведения анализа художественного произведения. С каждым новым исследованием текста вновь и вновь возникают вопросы: каким образом начинать осуществление анализа художественного текста? Какие стадии должен проходить студент в процессе освоения литературного наследия? Каким образом организовать поэтапное осмысление глубинных значений, сокрытых в произведении? На эти и многие другие важные вопросы дает ответ работа выдающегося российского и белорусского ученого профессора А.А. Гугнина «Художественный текст: анализ или интерпретация?» [7, с. 200 – 228], в которой вниманию специалистов и студентов предлагается стройная система анализа художественного произведения. В ней представлены важные направления, способствующие углубленному изучению текста, и даются ориентиры, позволяющие разрешать противоречия, возникающие на различных этапах проводимого анализа произведения. Теоретической основой исследования А.А. Гугнина являются работы М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, А.В. Михайлова, А.А. Потебни, А.Н. Веселовского и многих других знаменитых ученых. Профессор А.А. Гугнин выработал оригинальный подход к анализу художественного произведения, сделав важный акцент на том, что все вопросы и ответы коренятся в самом тексте, так как «художественный текст *всегда может ответить сам за себя*» [7, с. 210]. Именно в тексте заложены ответы на вопросы исследователя и показаны те узлы проблем, которые необходимо рассматривать в процессе осмысления художественного произведения. Поэтому, как справедливо утверждает ученый, при всех многочисленных под-

ходах остается важным положение о том, что «основой основ литературы является **литературное произведение**, как тот первоэлемент литературы, без которого не может быть ни истории, ни теории, ни исторической поэтики художественной литературы, ни истории жанров, ни истории литературных стилей, ни литературных направлений и течений...» [7, с. 201]. Как подчеркивает ученый, данная позиция «сама по себе не является исключительной» [7, с. 202], так как многие теоретики рассматривают произведение как центральный предмет литературоведения. Но важность положения о том, что «...единственным легитимным основанием для всех литературоведческих дисциплин и областей было, есть и будет **литературное произведение**» [7, с. 201] заключается в том, что на его основе профессор построил особую схему анализа художественного произведения как такового, которая включает важные уровни его осмысления.

Профессор А.А. Гугнин предлагает следующую рабочую схему анализа художественного текста, которую полностью воссоздадим из-за ее значимости для исследователей, занимающихся анализом художественного произведения:

«1. Художественный текст как таковой. 2. Художественный текст в контексте жизни и творчества писателя. 3. Художественный текст в контексте национальной литературы (уровень синхронии). 4. Художественный текст в контексте национальной литературы (уровень диахронии). 5. Художественный текст в контексте европейской литературы (уровень синхронии). 6. Художественный текст в контексте европейской литературы (уровень диахронии). 7. Художественный текст в контексте мировой литературы (уровень синхронии). 8. Художественный текст в контексте мировой литературы (уровень диахронии). 9. Художественный текст как хранитель смыслов мировой культуры» [7, с. 213].

Как видно, данная схема представляется всеобъемлющей, отличается полнотой охвата проблем и логической направленностью. Методология, предложенная А.А. Гугниным, основана на комплексном анализе художественного произведения и сопряжена с необходимостью применения системного подхода к рассмотрению феноменов художественной культуры, который выработался в результате разнообразных научных изысканий XX века в области гуманитарных наук. При системном подходе «...отношения “автор – произведение”, “традиция – произведение”, “реальность – произведение” оказываются связанными через произведение, занимающее в системе центральное место и обретающее статус художественности благодаря прямой и обратной связи с читателем» [11, с. 34].

Первый уровень анализа художественного текста представлен в работе А.А. Гугнина «Художественный текст: анализ или интерпретация?» [7], а третий и четвертый уровни осмысления произведения раскрыты в труде А.А. Гугнина «Традиции Ф. Гёльдерлина в поэзии Эриха Арндта» [8, с. 59 – 75]. Методология анализа художественного произведения, разработанная А.А. Гугниным, способствует пошаговому, поэтапному проникновению в смысловую, идейно-художественную и образную ткань произведения, и должна широко применяться в вузах при подготовке высококвалифицированных специалистов-филологов.

На кафедре зарубежной литературы Минского государственного лингвистического университета накоплен большой опыт по проблемам анализа и интерпретации художественных произведений. Курсы «Филологический анализ произведений современной англоязычной литературы» и «Интерпретация текста» разработаны для подготовки высококвалифицированных филологов, преподавателей английского языка и зарубежной литературы, свободно владеющих иностранным языком. Обучение студентов предполагает формирование умений осуществлять многоуровневый анализ произведения, принимая во внимание органичную связь его формы и содержания и выявлять замысел автора и авторское послание читательской аудитории. Одной из приоритетных задач является умение применять различные методы к анализу художественного произведения и таким образом постигать его эстетическую ценность. Преподавание данных курсов на английском языке рассматривается и как средство обучения языку, так как оно способствует расширению словарного запаса, способствует усвоению терминологического аппарата и создает условия для совершенствования устной речи в процессе анализа и обсуждения специфики художественного произведения.

На первом этапе исследования текста студентам предлагается обратиться к тексту и исследовать составляющие его компоненты: тему, идею, проблемы, конфликт, выявить жанровые отличия, изобразительно-выразительные средства языка, проанализировать особенности организации произведения как художественного целого и т.д. Объясняется необходимость творчески подойти к исследовательскому процессу и увидеть богатство идей и смыслов, заложенных в художественном произведении. Текст имеет важную особенность: «он выдает разным читателям различную информацию – каждому в меру его понимания, он же дает читателю язык, на котором можно усвоить следующую порцию сведений при повторном чтении» [15, с. 33]. Именно в тексте закодированы смысловые значения, авторские отношения с героями и читателями, особенности интертекстуальных связей, а также представлено авторское послание широкому кругу читателей. Поэтому художественный текст является и знаковым феноменом, и феноменом авторского мировоззрения и феноменом определенной культуры. Текст как центральный объект литературоведческого анализа требует многопланового исследования, а его внимательное изучение повышает филологическую культуру студентов, их языковую, литературоведческую, коммуникативную компетенцию.

Как известно, художественное произведение можно рассматривать в историческом, биографическом, культурном, социальном и других контекстах, а также в контексте творчества писателя. В связи с недостаточ-

ным количеством часов, отведенных на дисциплины, связанные с анализом художественного текста, и невозможностью в рамках учебной программы поэтапно пройти все возможные уровни анализа текста, студентам предлагается рассмотреть произведение в широком историко-культурном контексте. Особенность филологического анализа произведения «заключается в изучении художественного текста в его духовной, культурной и общечеловеческой направленности» [20, с. 13]. Как явление культуры, любой художественный текст несет в себе характерные для данной культуры особенности: «это могут быть освоенные несколькими авторами сюжеты, метафорические архетипы и др.» [18, с. 15]. Текст содержит важные реалии, которые сами выводят исследователя на широкий историко-культурный контекст и нуждаются в более подробном контекстуальном рассмотрении. Понятие «контекст», употребляемое в самых разных отраслях знания, имеет широкое и узкое толкование. В широком смысле слова контекст – это среда, пространство, в котором существует объект, в узком – это фрагмент действительности, который отражается в информации» [23, с. 14]. Под контекстом эпохи также можно рассматривать «совокупность культурно-исторических, социологических, политических, гендерных и т.п. факторов, которые оказывают активное воздействие на авторскую манеру письма (и как результат на читательское восприятие)» [12, с. 175]. Контекст способствует пониманию особых связей между текстом и действительностью, позволяющих более эффективно проводить аналитическую работу над раскрытием смысла произведения, и часто выполняет функцию определенного ориентира для исследователя в процессе анализа. Таким образом, «поскольку художественное произведение так или иначе представляет мирозерцательную программу, его можно *рассматривать в широком культурном аспекте*» [2, с. 155].

Привлечение данных широкого историко-культурного контекста позволяет более точно ответить на вопросы, закодированные в тексте, раскрыть особенности смысловых узлов повествования, понять состояние культуры во время создания произведения и определить авторское послание. Процесс исследования произведения в широком историко-культурном контексте включает несколько стадий. Студентам предлагается:

- изучить время создания произведения, осмыслить особенности эпохи Ренессанса, Просвещения, романтизма, критического реализма, модернизма и постмодернизма, переходящего в мультикультурное, поликультурное осмысление мира. Исследование особенностей культуры изучаемого времени позволит глубже проникнуть в познание отраженного писателем духовного мира. Особого внимания требуют социокультурные детали, так как невнимание к ним, «какими бы они ни казались незначительными, неизбежно приводит к частичной или полной утрате смысла» [9, с. 8]. Определенную сложность для понимания представляют понятия, отражающие особенности развития страны и ее культуры, например: елизаветинская эпоха в Англии, викторианская эпоха, американская мечта, «Гарлемский ренессанс» и т.д.;

- определить время создания произведения, социально-экономическое и геополитическое положение страны, в которой жил автор. Известно, что отношение, проявляющееся в употреблении того или иного названия, предмета, явления, понятия и т.д., «всегда социально обусловлено и может быть как индивидуальным, так и общепринятым и широко распространенным» [9, с. 9];

- проследить на фоне разнообразных влияний эволюцию автора, трансформацию его идей, образов, вечных мотивов;

- обозначить социально-культурное воздействие на автора и воздействие автора на социально-культурную ситуацию. Определить след, оставленный автором в истории и литературе. (Например, И.В. Гете «Страдания юного Вертера», Л.Н. Толстой «Анна Каренина» и т.д.).

При рассмотрении произведения в широком историко-культурном контексте необходимо рассмотреть и литературный контекст (контекст творчества писателя):

- сопоставить произведения исследуемого автора с его другими произведениями для выявления своеобразия авторской позиции, стиля, образности, проблематики;

- рассмотреть типологически близкие произведения, созданные в рассматриваемую эпоху;

- охарактеризовать творчество автора по определениям, по аллюзиям, по признаниям современников, через литературно-критические статьи о его творчестве, через эпистолярный жанр, письма, мемуары автора и мемуарную литературу;

- рассмотреть вхождение рассматриваемого автора в литературный канон / его принадлежность литературной классике. Проследить актуализацию творчества данного автора в наше время, его место в литературном процессе;

- определить особенности репрезентации автора в литературно-критическом процессе, а также рассмотреть рецепцию автора – влияние на другие виды искусства и другие национальные литературы;

- осмыслить, что на основании проделанной работы можно говорить о выявлении художественного мира писателя – сложного и многозначного понятия, которое предполагает выявление круга тем, мотивов, характерных для творчества писателя в целом, определение индивидуального авторского стиля, писательской концепции и сверхзадачи автора.

В отдельных случаях возможно привлечение биографического контекста для более точного понимания смысла произведения. Так, иногда для анализа художественного произведения полезным оказывается исследование биографических данных автора, приоритетный круг его чтения и т.д.

С усложнением литературы усложняются и методики литературного анализа и интерпретации, возникают новые течения, совершенствуются новые теории. Новые достижения литературного анализа позволяют «раскрыть загадку эмоционально-экспрессивно-оценочного воздействия произведения на читателя» [9, с. 6]. Наряду с традиционными подходами большое значение приобретают и другие подходы, направленные на открытие глубинных пластов, сокрытых в произведении.

В настоящее время в МГЛУ осваиваются следующие подходы к анализу художественного произведения: формальный, марксистский, психологический/психоаналитический, структуралистский, пост-структуралистский, феминистский, мифологический/архетипический, метод тщательного прочтения и т.д. Мы признаем определенную узость каждого из подходов и вспоминаем высказывание Ю.М. Лотмана о том, что «анализ художественного текста в принципе допускает несколько подходов: произведение искусства может изучаться как подсобный материал для рассмотрения исторических, социально-экономических или философских проблем, может быть источником сведений о быте, юридических или нравственных нормах той или иной эпохи и т.п. В каждом случае специфике научной проблемы будет соответствовать и присущая ей методика исследования» [14, с. 21]. В то же время необходимо констатировать значимость изучения данных подходов для дисциплин «Филологический анализ произведений современной англоязычной литературы» и «Интерпретация текста», обучение которым ведется на английском языке. Каждый из подходов позволяет расширить и углубить теоретические знания о ключевых понятиях литературоведческой науки и закрепить их с помощью анализа. Данные подходы направлены на то, чтобы рассмотреть эстетическое, тематическое и художественно-образное богатство изучаемого произведения под определенным углом, выявляя определенные специфические стороны произведения. Это позволяет глубоко проникнуть во внутреннюю структуру и содержательную наполняемость повествования, чтобы проделать тщательную аналитическую работу по рассмотрению всех возможных идей, элементов и составляющих частей данного произведения. Наиболее важным и интересным для студентов заданием является рассмотрение одного и того же произведения с использованием различных подходов, а наиболее поразительным для них выводом является открытие неизменного авторского послания при использовании различных подходов к анализу произведения. Так, несмотря на то, что при разных подходах акцентируются различные проблемы, представленные в тексте (например, *марксистский подход* исследует соотношение базиса и надстройки, идеологических влияний в обществе, способы производства и распределения материальных благ, классовые отношения и скрытую классовую неприязнь и т.д.; *психоаналитический подход* сконцентрирован на выявлении бессознательных импульсов в психике человека, необъяснимых желаний, комплексов неполноценности и т.д.; *феминистский подход* акцентирует положение женщины, ее возможность функционирования в обществе как свободная личность, способная к постоянному совершенствованию, выявляет скрытую или явную дискриминацию по половому, религиозному, расовому, групповому или социальному признаку; *мифологический/архетипический подход* подчеркивает значение символов, архетипов, мифов и мифологической образности в художественных произведениях и т.д.), авторское послание (the message of the literary work) всегда остается одним и тем же. Оно наполняется различным языковым звучанием и раскрывается под особым углом, заданным определенным подходом, но основная авторская идея сохраняется. Анализ различных пластов произведения с разных точек зрения на языке оригинала дает возможность составить целостную картину о специфических чертах и особой природе литературного текста. Использование широкого историко-культурного контекста необходимо во всех случаях, кроме использования формального метода исследования.

Итогом работы со студентами по анализу произведений с помощью различных подходов явилось учебно-методическое пособие для студентов старших курсов «Современная методология анализа художественного текста = Contemporary Interpretation Strategies» (2009) [21]. Анализ художественных произведений с использованием различных подходов является наиболее актуальным на последних курсах вузовской подготовки. Во многом это обусловлено психовозрастными особенностями мышления студентов старших курсов, наличием у них читательского опыта. Реализации этих целей способствует анализ произведений в широком историко-культурном контексте.

**Заключение.** Анализ художественного произведения в его широком историко-культурном контексте представляет собой сложный процесс, обеспечивающий формирование умений проникать в содержательную и художественную структуру текста и раскрывать авторское послание к читателям. Внимание к широкому историко-культурному контексту способствует повышению интереса и развитию творческого подхода к обучению, а также приводит к осмыслению художественных особенностей изучаемого материала на более глубоком уровне постижения. Понимание методологической базы анализа художественного произведения и умение применять данные знания на практике дают возможность рассматривать текст как системно-структурное образование, открывать его многозначную и многоуровневую организацию, что позволяет систематизировать и углублять исследовательский опыт преподавателей и студентов, связанный с анализом текстов в частности и расширять их литературоведческие знания в целом.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анастасьев, А. “Субъективная эпопея” и семейная хроника”: американский роман в 70-е годы” / А. Анастасьев // *Соврем. лит. за рубежом.* – Лит.-крит. ст. – Сб. 5. – М.: Сов. писатель, 1983. – С. 403 – 441.
2. Андреев, А.Н. Теория литературы: учебник: в 2 ч. / А.Н. Андреев. – Ч. 1: Художественное произведение. – Минск: Изд-во Гревцова, 2010. – 264 с.
3. Болотнова, Н.С. Филологический анализ текста: в 5 ч. / Н.С. Болотнова. – Томск: Изд-во Томского гос. педагог. ун-та, 2003. – Ч. 4: Методы исследования. – 119 с.
4. Бореев, Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Бореев. – М.: Политиздат, 1975. – 399 с.
5. Борисова, Л.В. Интерпретация художественного текста (проза) / Л.В. Борисова. – Минск, 1999. – 174 с.
6. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М.: Изд-во «Наука», 1981. – 139 с.
7. Гугнин, А.А. Художественный текст: анализ или интерпретация? / А.А. Гугнин // *Проблемы истории литературы: сб. ст.; ред. А.А. Гугнин.* – Вып. 17. – М.-Новополоцк, 2003. – С. 200 – 227.
8. Гугнин, А.А. Традиции Ф. Гёльдерлина в поэзии Эриха Арндта / А.А. Гугнин // *Привычное ощущение кризиса: (В соцлагере и вокруг)* – М.: «Наследие», 1999. – 320 с.
9. Гюббенет, И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. – 2-е изд., доп. / И.В. Гюббенет. – М.: Книж. Дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 208 с.
10. Западное литературоведение XX века = Western literary criticism of the XXth century: энциклопедия / Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; гл. науч. ред. Е.А. Цурганова. – М.: Intrada, 2004. – 319 с.
11. Зинченко, В.Г. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход: учеб. пособие / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 280 с.
12. Иоскевич, М.М. Интерпретация художественного текста: проблема синтеза литературоведческих подходов / М.М. Иоскевич // *Чтение: рецепция и интерпретация: сб. науч. ст.: в 2 ч.; ГрГУ им. Я. Купалы; редкол.: Т.Е. Автухович (отв. ред.) [и др.].* – Гродно: ГрГУ, 2011. – Ч. 1. – 446 с.
13. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – 1595 с.
14. Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – СПб.: «Искусство – СПб», 1999. – 848 с.
15. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Изд-во «Искусство», 1970. – 384 с.
16. Луков, В.А. Предромантизм / В.А. Луков. – М.: Наука, 2006. – 683 с.
17. Мулярчик, А.С. Литературный процесс в США в 80-х – начале 90-х годов / А.С. Мулярчик // *История зарубежной литературы XX века, 1945 – 1990: учеб. пособие для студ. пед. ун-тов и пед. ин-тов; под ред. В.Н. Богословского.* – Т. 1: Литература стран Западной Европы и Америки. – М., 1996. – С. 153 – 169.
18. Плеханова, Т.Ф. Дискурс-анализ текста: пособие для студ. вузов / Т.Ф. Плеханова. – Минск: Те-траСистемс, 2011. – 368 с.
19. Потенция, А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потенция. – М.: «Искусство», 1976. – 614 с.
20. Ревуцкий, О.И. Филологический анализ художественного текста: учеб. пособие / О.И. Ревуцкий. – Минск: РИВШ, 2006. – 320 с.
21. Современная методология анализа художественного текста = Contemporary Interpretation Strategies: учеб.-метод. пособие для студ. старших курсов / Н.Э. Жлобо [и др.]. – Минск: МГЛУ, 2009. – 238 с.
22. Стеценко, Е.А. Концепция традиции в литературе XX века / Е.А. Стеценко // *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века: сб.; Ин-т мировой лит. РАН; редкол.: А.Б. Базилевский [и др.].* – М., 2002. – С. 47 – 82.
23. Чертов, В.Ф. Литература как предмет преподавания в русской школе XIX – нач. XX в.: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01 / В.Ф. Чертов. – М., 1995. – 40 с.
24. A Handbook of critical approaches to literature / W.L. Guerin. – N. Y.: Oxford University Press, 1992. – 392 p.
25. Richter, D.H. The Critical tradition: Classic texts and contemporary trends / D.H. Richter. – Bedford Bo-oks: Boston, 1998. – 1655 p.

*Поступила 09.07.2012*

## ANALYSIS OF A LITERARY WORK IN ITS HISTORICAL AND CULTURAL CONTEXT

**L. PERVUSHINA**

*The analysis of a literary work still remains one of the most topical problems of contemporary literary theory. The paper deals with the application of traditional approaches to the analysis of a literary work as well as new critical approaches. These approaches help to conduct a thorough investigation into ideological, thematic, stylistic and artistic peculiarities of a literary work. Special attention is paid to the analysis of a literary work as an artistic whole, which is determined by a communicative purpose. The systemic approach is mentioned, and the necessity to conduct a complex analysis is emphasized. The importance of a wide historical and cultural context is stressed since it allows scientists, theorists and students to conduct a detailed analysis of the complex organization of a literary work, exposing its different levels. It helps to provide students with systematic and deep understanding of a literary work in particular and literature in general.*

## ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 81'42

### МЕНЯЮЩИЕСЯ ПАРАДИГМЫ ТЕСТУАЛЬНОСТИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ И ЗАРУБЕЖНОМ ЯЗЫКОЗНАНИИ

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

*Рассматриваются варианты классического подхода к интерпретации текста и те парадигмы текстуальности, которые возникли по мере проникновения в теорию текста целого ряда инноваций: работ по теории литературы, современной лингвистике, семиотике, а также деконструктивистских идей, возникших в герменевтике и философии. Предлагается трактовка текста как сложного семиотического образования. Очерчиваются взгляды П. Рикёра, Ж. Дерриды, Р. Барта, Ю. Кристевой. Анализируется концепция гено- и фонотекста последней. Делается вывод о возможности конструктивного использования некоторых новейших парадигм текстуальности в гендерной лингвистике. Устанавливаются немногочисленные объединяющие черты для всех обсуждаемых парадигм. Выделяются те из них, которые могут быть полезными для антропоцентрического описания языка: понимание текста как цели и результата языковой деятельности, а также интерпретация личности человека, пользующегося языком, как параметра, определяющего характеристики текста.*

**Введение.** Меняются эпохи, научные школы, возникают новые направления в самых разных областях гуманитарных знаний, а текст все продолжает оставаться притягательным объектом исследования, неиссякаемым в своих тайнах, время от времени открывающим исследователям все новые свои грани. На настоящем этапе дальнейшее описание особенностей построения и функционирования текста как важнейшей (по убеждению многих лингвистов, самой важной) единицы языка и коммуникации в значительной мере связано с постижением пройденного, обобщением достигнутого, установления сущности и роли наиболее продуктивных и влиятельных направлений его интерпретации.

Целью настоящей работы как раз и является рассмотрение важнейших парадигм текстуальности, полезных для современных лингвистических исследований, в особенности тех, которые проводятся в рамках широко известного антропоцентрического подхода к описанию языка, то есть тех, которые полагают невозможным постижение языка без последовательного учета фактора человека. В качестве одного из таких направлений в последнее время заявила о себе гендерная лингвистика, стремящаяся показать особенности репрезентации гендерной идентичности языкового субъекта в порождаемых данным субъектом текстах.

Задачами исследования, вытекающими из поставленной цели, правомерно считать следующие:

- 1) представление сущности феномена текста как единицы языка и коммуникативного поведения;
- 2) рассмотрение важнейших парадигм текстуальности, представляющих интерес не только с точки зрения теории текста вообще, но и их вклада в исследование языка сквозь призму гендера.

Новизна работы состоит в попытке отбора теорий текстуальности, определенным образом связанных или могущих быть полезными для исследований языка сквозь призму гендера.

**Основная часть.** Существующее разнообразие теорий текстуальности, на наш взгляд, можно свести к следующим важнейшим направлениям. *Первое* из них, при всей вариативности конкретных представлений его сторонников, нераздельно объединяет автора, его личностные черты, контекст ситуации и смысловые характеристики текста в одно целое. Согласно данному направлению подлинный смысл текста может быть адекватно установлен только при расшифровке отмеченных важнейших смыслообразующих факторов. Соответственно, их понимание текста варьирует в зависимости от той роли, которую они придают названным конституэнтам смысла текста. *Другое* направление видит содержание текста как нечто, возникающее в результате действия более широкого диапазона возможностей его истолкования. Отмеченная плюралистичность возможностей порождается или системой знаков самого текста и его отношениями с другими текстами, или теми отношениями, которые существуют между текстом и читателями, слушателями, зрителями или вступающими в общение группами людей, так называемыми коммуникативными сообществами, или и теми, и другими, и третьими. *Третье* направление пытается идентифицировать текст через его языковые характеристики.

До относительно недавнего времени в практике интерпретации текстов доминировала классическая парадигма текстуальности. В соответствии с данной традицией текстами считались те отрезки упо-

требления языка, которые были призваны выразить мысли и идеи продуцирующих их субъектов и соотносились при этом с состоянием дел в экстралингвистическом мире. Фактически, текст рассматривался как лингвистически опосредованный или реализованный языковыми средствами результат действий определенной личности или личностей в конкретном ситуативном контексте [1, с. 32 – 33; 2, с. 607 – 613]. Последним (ситуациям и личности) уделялось самое непосредственное внимание.

Данный подход берет начало в глубокой древности и, по сути, не менялся на протяжении многих веков, даже в самые критические периоды возникновения новых теорий [3]. Хотя небольшие изменения в приоритетах наблюдались. В частности, произошли некоторые смещения акцентов, в соответствии с которыми стали обращать внимание на жизненный мир реципиента текста. Кроме того, произошел сдвиг от понятия *мысли автора* к разделенной жизни автора или создателя текста. Однако главным по-прежнему оставался продуцент, автор, в основном пишущий, а не говорящий, и ситуация, из которой он нес текст миру [4]. Они, пишущий и ситуация, рассматривались как часть текста. При этом количественные характеристики текста во внимание не принимались. Под текстом понималось некое речевое или письменное высказывание любой протяженности, главным признаком которого является смысловая завершенность и определенная коммуникативная значимость. Так, табличка «Выхода нет» в метро в соответствии с данным подходом только на первый взгляд представляет собой письменное высказывание, причем весьма пессимистическое по своему характеру. На самом деле данная надпись представляет собой завершенный текст, дающий исчерпывающую информацию о поведении в конкретной ситуации. Аналогичным образом завершенными текстами являются однословные надписи «Окрашено», «Не входить», «Цветы» и даже буквенные обозначения «М» (метро), «А» (автобус), «Т» (такси) [5, с. 51 – 52]. Несмотря на минимальную протяженность тексты понятны, ибо их вербальная составляющая великолепно соотносится с определенными невербальными фрагментами действительности – окрашенной скамейкой, кабинетом врача (не входить), клумбой и т.п. Неслучайно нерелевантность количества единиц, образующих текст, при его определении акцентируется многими виднейшими текстологами-лингвистами: И.В. Арнольд, О.И. Москальской, М.А.Л. Халидэем, Р. Апресяном, А.А. Залевской, Л.Г. Васильевым, Н.В. Петровой. Весьма красноречиво данная мысль прослеживается в аналогии с математическим понятием множеств, приводимой И.В. Арнольд. В математике множество остается множеством, даже если оно состоит только из одного элемента. Более того, возможны и пустые множества. Аналогичным образом в языке слово может состоять всего из одной морфемы, предложение – из одного слова, а текст, соответственно, из одного предложения. Вероятность таких слов, предложений и текстов относительно невелика, однако они возможны [6, с. 149].

В течение последних десятилетий представленный весьма распространенный подход во всех его вариантах оказался перед необходимостью осмысления толкований текста, принятых в некоторых смежных дисциплинах. Разрушение прежних представлений и необходимость переоценить или еще раз продумать формулировки и важнейшие постулаты возникли по мере проникновения в теорию текста и его интерпретации целого ряда новаций: работ по теории литературы, достижений в области лингвистики и особенно отпочковавшейся от нее смежной дисциплины – семиотики, а также теорий деконструктивизма, развитию определенных традиций в герменевтике и философии, особенно в тех их частях, которые многим обязаны социологии знания и которые предполагают трактовку культуры как сложного семиотического образования.

Постепенно в гуманитарных областях знания сформировалось так называемое широкое понимание текста, которое обусловлено прежде всего развитием семиотических теорий, науки о знаках. Термин «текст» под их влиянием оказался приложимым не только к языковым сущностям. Так, интерпретация культуры как знакового по своей организации феномена привело к пониманию ее и составляющих ее явлений как текста. Наиболее яркий защитник идеи тотальной текстуальности Ж. Деррида концептуализировал текст как некую тотальность, абсолютно лишенную каких бы то ни было «берегов». При таком подходе текст – это не просто речевой акт, устный или письменный. Любой объект действительности, например, стол, интерпретируется им как текст. То, как он воспринимает стол – долингвистическое восприятие – уже само по себе мыслится им как текст [7, с. 125]. И поскольку культура и все существующее в мире концептуализируется как текст, то субъект неизбежно оказывается внутри текста. В результате его сознание также может быть представлено в виде некой суммы текстов. При таком подходе под текстом понимается абсолютно все, что воспринимает и порождает языковая личность. То есть текст – это не только вербальная сущность. Термином текст в таком случае правомерно обозначать решительно все, что может быть знаком в этом мире. Отсюда вытекает возможность и реальность текста сновидения, текста сознания, текста культуры, текста забытья, текста радости или несчастья. Оснований для представленного максимально широкого использования термина «текст» оказывается, если следовать утверждениям Ж. Дерриды, более чем достаточно [14, с. 181 – 189].

Максимальная тотализация понятия текст далеко не единственная его характеристика при таком подходе. Так, если в других парадигмах, структуральной в том числе, каждый текст мыслится как замкнутая структура, то в теории Дерриды, как и других постструктуралистских концепциях, текст – это прежде всего открытая структура, ибо в любом тексте всегда обнаруживаются следы других текстов. Наличие в тексте черт этих других текстов обозначается термином «интертекстуальность», который был введен в научный обиход Ю. Кристевой [8, с. 36 – 38]. Данный термин постулирует весьма важную для обсуждаемого подхода мысль, что текст в принципе порождается как интертекст и поэтому он может быть понят лишь в связи с другими текстами. Кроме того, интерпретация текста как интертекста подразумевает невозможность его автономности: текст как автономное образование видится как нонсенс. Отсюда вытекает важнейший тезис постструктуралистских концепций о несамостоятельности текста.

Безграничность и интертекстуальность отнюдь не исчерпывают перечень тех параметров текста, которым придается особая значимость в концепциях текстуальности постструктурализма. Под последним мы, вслед за И.П. Ильиным и И.В. Петровой, понимаем подходы в осмыслении культуры, сложившиеся в 70 – 80 годы XX века на основе преодоления и трансформации структуральной парадигмы [7, с. 125]. Особая роль в формировании и проявлении всего неструктурного в структуре в соответствии с данными подходами принадлежит первичному биопсихологическому импульсу, задающему главные параметры активности индивида и детерминирующему массовое сознание. В одной из теорий таковым признается «чистое бытие желания» [9, с. 69 – 70].

Для М. Фуко данное «чистое бытие желания» манифестируется в понятии «желание власти». Он убедительно показывает, что каждая эпоха в истории представлена определенной системой знаний. Каждая такая система вытекает из дискурсивных практик различных дисциплин. В своих исследованиях М. Фуко доказывает, что в каждую эпоху научные дисциплины, как правило, имеют весьма сходные, однотипные правила исследования и построения своих теорий. Данная однотипность, однако, не осознается, а если замечается, то считается естественной [10; 11]. Совокупность этих правил в концепции Фуко обозначаются термином эпистема, которая мыслится как структура, существенно обуславливающая появление определенных взглядов, научных теорий и наук в тот или иной исторический период [12, с. 1230]. Данная структура реализуется в виде языковой нормы, бессознательно направляющая и обуславливающая мышление субъектов каждой культуры. Система властных отношений в свою очередь полностью подчиняет и определяет эпистему, лишает ее объективности. В результате коррелятом любого текста культуры в концепции М. Фуко в конечном итоге являются властные отношения. Отсюда интерес многих исследователей к тексту, к обнаружению в нем «властных мифологий». Отсюда в значительной мере берут свое начало теории, заложившие основы критики политической некорректности языка, составившей целую эпоху в гендерных исследованиях, особенно в США.

Менее экстремистская, однако весьма будоражающая концепция текста представлена в трудах П. Рикёра, который утверждает, что фиксация текста с помощью письма сделала последний автономным в отношении интенций автора. Сигнификации текста, его смысл не совпадают больше с тем, что имел в виду автор [13, с. 139]. Текст представляет собой определенный труд или структурированную целостность, совокупность, не сводимую к предложениям, из которых он состоит. Он (текст), конечно же, остается продуктом автора, но в своем эссе, озаглавленном «Текст. Что это такое?», Рикёр настоятельно разъясняет, что реципиент, интерпретатор не присутствует во время действий по написанию текста. В свою очередь, тот, кто пишет текст, отсутствует во время акта его восприятия. Текст, таким образом, предполагает двойное затемнение, двойное устранение: сначала реципиента, затем автора. Следовательно, происходит замена отношений, существующих в реальном общении, в настоящем коммуникативном поведении, когда голос одного непосредственно передается в слуховой канал другого [13, с. 148]. Текст становится «эмансипированным», то есть свободным от устной ситуации общения, от окружения и событийной среды дискурса [13, с. 148]. Подготавливается то, что Рикёр называет феноменом дистанцирования, который ведет к затемнению «обстоятельного мира» в «квазимире» текста [13, с. 131 – 144].

Жак Деррида и Ролан Барт развивают данный подход, радикализируя само понятие текстуальности. В частности, Деррида пишет, что трактовка понятия *текст* в последние десятилетия изменилась. Текст, как уже отмечалось, перестал быть какой-то совокупностью письменных знаков или неким содержанием, заключенным в рамках определенной статьи или книги. Текст представляет собой некую дифференциальную сеть или матрицу, или ткань с узорами, находящуюся в состоянии постоянного соотношения с чем-то еще, с другими матрицами, тканями или дифференциальными сетями, бесконечно отсылающими к чему-то отличному от себя, к другим дифференциальным следам – знакам – признакам [14, с. 83]. Барт соглашается с предложенной метафорической интерпретацией текста как некой сети, которая больше не сопровождается какой бы то ни было подписью автора. Текст плюралистичен, ему присуще множество смыслов. Даже библейские тексты, считает он, позволяют дифракцию их смысла [15, с. 11].

Как известно, П. Рикёр разделяет мир текста на три сферы: пространство до текста, текст и мир текста за ним, то есть пространство «после текста» [13, с. 142 – 144]. Если мы поместим себя перед текстом, то почувствуем его трансформирующее воздействие. Текст проецирует на коммуниканта свой мир, в который мы можем войти и который может изменить нас или наши представления о самых разнообразных понятиях. Тексты, фиксирующие подлинное коммуникативное поведение, в частности проецируют огромный мир, который можно представить одновременно и как мир определенных временных последовательностей, фиксирующих каждая в отдельности и все вместе, в своей совокупности, как происходили коммуникативные действия, и как некий мир социальных отношений и социальных систем. Эти социальные конструкты отражают то, как члены определенного социума, коммуниканты осуществляют в поведении категоризацию своего опыта, придавая ему определенную форму. То же, что случилось до текста, может отражать не менее важные интересы исследователя. В настоящее время, однако, когда столько внимания уделяется речевым действиям, интерес исследователя все чаще сосредоточивается вокруг того, что текст приводит в действие, в определенное движение. Принято говорить даже о «прорыве» в анализе текстового материала. Данный прорыв интерпретируется как изменение в парадигме анализа, когда исследователь в известной мере уходит от событий и персоналий до текста, чтобы полностью заняться имеющимся в его распоряжении в данный момент текстом и теми действиями, которые он (текст) производит во внешнем мире, влияя на современного читателя, зрителя и слушателя.

Изменения в восприятии природы текста, происшедшие в рамках данного направления, пришли с пониманием того, что текст не только субструктура знаков или сигналов, передаваемых в определенном коде, пусть и открытая, но что это также определенный процесс, некое производство. Текст актуализируется в ходе коммуникативного акта или события. В соответствии с данным подходом законченный продукт действия трансформируется в процесс, который получает новое название *дискурс*.

Описанные интерпретации представляют собой текст в наиболее общем виде. Вместе с тем они помогают открыть новые горизонты в исследовании такого важного феномена, каковым является текст.

Анализируя, какие нюансы внесло привлечение личности автора и адресата в мир текста, нельзя не обратить внимание на так называемый гендерный подход. Последний поставил на повестку дня пересмотр, казалось бы, давно устоявшихся понятий, например, таких как сущность нормы, проблемы количественных и качественных характеристик текста, вопрос об идентичности, то есть о том, как существующие во всем реальном разнообразии гендерные варианты участвующей в коммуникативном процессе личности отражаются сначала в производстве, а затем и в означивании текста. Гендерный подход исходит из базовой роли многогранного и неизбежно гендерно дистинктивного предшествующего каждому конкретному акту общения опыта коммуниканта как в понимании, так и в продуцировании текста. Он категорически отрицает правомерность рассмотрения опыта и специфики знания только в исключительно понятийном, то есть логическом ключе, мощно выступает против генерализаций и оппозиций как единственно возможных приемов исследования. Текст понимается как сложный языковой знак, в процессе сначала создания, а затем и означивания, в котором гендерный фактор играет существенную, всепроникающую роль.

И хотя в рамках гендерного подхода поставлено значительно больше вопросов, чем получено на них убедительных ответов, все же есть некоторые заслуживающие внимания попытки интерпретации целого ряда проблем, в том числе и проблемы текста. Таковой, на наш взгляд, является трактовка понятия *текст*, представленная в работах Ю. Кристевой, в частности в ее трудах «Семиотика» [16], «Революция поэтического языка» [17] и «Система и говорящий субъект» [16]. Сущность текста в ее интерпретации вытекает из ее видения языка и объясняется с помощью введенных ею терминов *генотекст* и *фенотекст*. В названных работах Ю. Кристева делает попытку заглянуть «по ту сторону языка», представить предвербальное или довербальное существование субъекта, то есть существование, в котором безраздельно господствует бессознательное. Выступая в русле общего постмодернистского направления, она стремится уйти от активизировавшихся после Ф. де Соссюра исследований структурного уровня языка к его внеструктурному состоянию и переходит от значения к особенностям процесса означивания. Однако в этой ее солидарности с постструктурализмом наблюдается много существенных отличий, ее собственных моментов поиска истины. Последние, возможно, объясняются ее хорошим знанием работ Фрейда и Лакана. Не принимая полностью ряд их положений, Ю. Кристева, тем не менее, разделяет утверждение Лакана о примарной роли языка в психической жизни человека, а также его убежденность в том, что субъект в символическом существует только как сексуально маркированная сущность, то есть он всегда занимает определенную позицию на шкале сексуальности. Фокус ее исследований, однако, в другом. Внимание Кристевой занимают те отношения, которые не заинтересовали Фрейда и Лакана, а именно отношения матери и ребенка. При этом она утверждает значимость до-эдипового, которое всегда в том или ином виде присутствует, хотя и в значительной мере заглушается, подавляется, трансформиру-

ется социумом. При этом, как и Лакан, она постулирует значимость флюидных, полиморфных, но, тем не менее, упорствующих, упрямствующих либидных устремлений.

Психоанализ Лакана, несомненно, является основополагающей концептуальной и методологической основой работ Ю. Кристевой, в которых она разрабатывает свою теорию текстуального означивания, свою семиологическую концепцию, так называемый семанализ (*semanalyse*), являющийся альтернативой семиологии Ф. де Соссюра и одновременно формой «перевода» психоаналитических идей Фрейда и Лакана на язык лингвистики и семиотики. Данная теория, по мысли Кристевой, предлагает адекватную форму исследования тех радикальных означивающих практик, которые всегда были маргинальными. Ее семанализ делает акцент на понимании значения не как знаковой системы, но как означивающего процесса. Однако, в отличие от Лакана, Ю. Кристева всегда учитывает исторические и социокультурные аспекты процесса означивания (сигнификации) и связанной с ним субъективности. Кроме того, для Лакана воображаемое функционирует только в визуальном регистре. Для Ю. Кристевой, напротив, важны все органы чувств. Для нее воображаемое организуется не только потенциалом визуального, но также и голосом, осязанием, ощущениями запаха и вкуса. По мнению Кристевой, Лакан и многие другие исследователи слишком сильно концентрируются исключительно на вербальном языке в ущерб другим линиям или моделям, возможностям сигнификации [16, с. 101]. Более того, в отличие от Лакана, который постулирует дистинктивность, четкое различие между воображаемым и символическим, Ю. Кристева подчеркивает континуальность, неявность перехода одного в другое.

Она концентрирует внимание на до-эдиповых или предзеркальных стадиях отношений и процессов, обычно упускаемых исследователями из вида [16]. Кристева стремится уйти от Соссюровского понятия *langue*, восстановив говорящего субъекта как нечто децентрализованное, в котором могут сочетаться самые разные черты и характеристики. А язык видится ей не как монолитная система, а сложный гетерогенный процесс сигнификации, локализованный в субъектах и между субъектами. Язык креативен и продуктивен, он вовсе не является только регистратором или отражением социальных отношений [16, с. 31 – 32].

Такие ее взгляды на язык неизбежно отразились и на понимании сущности текста. В соответствии с ее точкой зрения текст следует «динамизировать», вдохнуть в него жизнь, то есть имплантировать в него порождающего текст субъекта и ту работу дифференциации и стратификации, которая совершается в языке [17, с. 29]. И именно такой оживленный, «динамизированный» текст является объектом ее семанализа. Она вводит два основных термина для разъяснения сущности текста – *генотекст* и *фенотекст* [17, с. 25 – 40]. По мнению Кристевой, обсуждаемая ею динамизация осуществляется на критической границе, на самом острие раздела между генотекстом и фенотекстом. Описывая, чем отличаются последние (то есть генотекст и фенотекст), Кристева утверждает, что они соотносятся друг с другом, как глубина и поверхность или как значащая структура и означивающая деятельность. Генотекст выступает как основа, находящаяся на предъязыковом уровне. Поверх него расположено то, что в ее интерпретационной системе получило название фенотекста. Согласно Кристевой, генотекст – это тот абстрактный уровень функционирования языка, который предшествует фразовым структурам любой определенности и противостоит любой завершённой манифестации языка, реализации любой его структуры. Более того, даже если генотекст обнаруживается в языке, он неуловим методами структурной лингвистики. Генотекст определяется Кристевой как глубинное основание языка, как тот уровень текста, который существует вне каких бы то ни было лингвистических структур, вне любых манифестаций языка, в виде определенной неструктурированной смысловой множественности. При этом такой множественности, в которой нет субъективности или коммуникативной интенции. Это некий процесс, порождающий нестабильные, легко разрушаемые и неозначающие образования. Последние обуславливают матрицы высказывания, предшествуют любым дискурсивным жанрам и стилям, ибо генотекст охватывает все семиотические процессы, все рассредоточенные импульсы (предметную среду, до-эдиповские отношения с родителями). Более того, он описывает также и возникновение символического, отражает возникновение объекта и субъекта, сотворение самого ядра значения [16]. Согласно Кристевой, генотекст выступает как процессуальный феномен, не блокированный дискретностью конкретного коммуникативного акта [18, с. 156].

Фенотекст, напротив, является структурой, манифестирующей именно конкретные коммуникативные акты и приобретающей определенные границы. Кроме того, он предполагает наличие как субъекта, так и реципиента, к которому направлено высказывание. Генотекст интерпретируется ею как находящаяся на доязыковой стадии основа, а фенотекст как результат происходящего, означивание мыслится как остывающая в фенотекстах практика структуризации и деструктуризации [19, с. 243].

Многочисленные предписания и ограничения, в основном социального характера, связывают процесс означивания, определяют его конкретную форму, останавливают в том или ином месте посредством фиксированных, фрагментарных символических единиц. Фенотекст и является результатом такой остановки. Таким образом, фенотекст – это то, что соотносится с языком коммуникативного поведения, он постоянно дискретен и разделен. Более того, он подчиняется правилам коммуникации и прежде всего

предполагает продуцента и реципиента, то есть говорящего и слушающего, читающего и пишущего. Фенотекст – это то сотворенное средствами языка произведение, в котором уже появляются тайные и явные социальные коды, проявляются формулы и правила определенной культуры. Из чего следует правомерность понимания фенотекста как сложного иерархически организованного знака (или последовательности знаков), обладающего в той или иной мере устойчивым смыслом и содержащего определенные явные или скрытые штрихи, черточки, отметины, обусловленные его социокультурными детерминантами [18, с. 156].

Генотекст и фенотекст не исчерпывают интерпретацию сущности текста, предложенную Ю. Кристевой. Более известен введенный ею термин или концепт интертекстуальности [17, с. 59 – 60], который проливает свет и на то, что есть текст. В настоящее время термин *интертекстуальность* понимается весьма неоднозначно. Одно из более полных описаний вариантов интерпретации введенного Кристевой понятия содержится в объемном томе «Интертекстуальность: теория и практика» [20]. Даже поверхностный анализ содержащихся в нем точек зрения показывает, что в большинстве своем исследователи приходят к выводу о том, что интертекстуальность предполагает значительно больше, чем аллюзии, возникающие между текстами или продуцируемые одним текстом в отношении фрагментов другого текста.

Для исследователя текста феномен интертекстуальности привносит новый аспект или горизонт видения объекта анализа. Текст оказывается связанным многими нитями с другими текстами, испытывающими воздействие многих предшествующих текстов и в свою очередь влияющими на последующие. Понятие интертекстуальности, таким образом, вносит новое измерение в деятельностный подход в интерпретации текста. Последний оказывается не только объектом, но субъектом действий. В крайней, радикальной интерпретации в свете теории интертекстуальности текст оказывается «neither message nor medium» (и не посланием, и не медиумом), то есть чем-то неочерченным. Его сущность определяется через отрицание способности текста нести определенный смысл – месидж или быть медиумом [21, с. 332 – 335]. Текстуальные смыслы «освобождаются» с тем, чтобы присоединиться к бесконечной флуидности. Остается только их способность отсылать к чему-то за своими пределами, к другим текстам, явлениям в громадной сети знаков, установленных традиций.

**Заключение.** Обобщая представленные точки зрения, правомерно признать очевидное отсутствие в них однозначного толкования понятия текст. Вместе с тем вырисовывается достаточно устойчивая трактовка его как сложного коммуникативного и семиотического события, которое может быть понято только в связи с другими текстами. Кроме того, объединяющим началом правомерно признать понимание текста как цели и результата или продукта устной или письменной языковой деятельности и значимость фигуры человека, пользующегося языком. В таком широком понимании текст неизбежно становится главным источником исследования языка, осмысления всех его форм, особенностей и категорий. Сказанное особенно справедливо для тех направлений лингвистики, которые обозначаются термином антропоцентрические и которые помещают говорящего и пишущего субъекта в центральную часть своих размышлений о языке.

Представляется, что изложенные в настоящей работе теории текстуальности в значительной мере так или иначе перекликаются со многими идеями, аргументированно представленными в многочисленных трудах по лингвистике текста. Или, по крайней мере, допускают возможность условий, при которых правомерны или неправомерны важнейшие выводы лингвистов о тексте. Сказанное прежде всего справедливо в отношении:

- идущего еще от Бенвениста заключения о том, что именно референция, то есть соотнесенность с соответствующей ситуацией, является главной дистриктивной чертой текста и отличает его от других единиц языка;
- что в каждом конкретном тексте реализуется антиномия системность/индивидуальность;
- что текст мертв без акта его познания;
- что текст представляет собой системно-структурное образование, отличающееся определенной организацией, которая обеспечивается конкретностью, глубинной и поверхностной, локальной и глобальной;
- что связность и цельность – основные свойства текста;
- что антиномия текст как процесс и текст как продукт отражает связанные между собой, но весьма отличающиеся стороны одного феномена;
- что текст есть нечто объективно существующее, явление, некая предикативная единица, с помощью которой говорящий субъект вписывает в окружающую действительность, отраженную в его сознании картину мира;
- что текст по-прежнему – загадка, требующая дальнейших исследований.

Вместе с тем представленные в данной работе теории текстуальности существенно радикализируют и дополняют многие выводы лингвистов, даже ставят под сомнение абсолютную справедливость ряда из них, что делает очевидным необходимость дальнейших исследований текста и текстуальности. Кроме того, они подсказывают некоторые идеи для сопредельных, основанных на тщательном анализе

текста направлений в исследовании языка. Так, для гендерной лингвистики представляется весьма продуктивной идея тотального текста, правда, без экстремальных коннотаций деструктивности, присутствующих известным постструктуральным парадигмам текстуальности; концепция П. Рикёра о пространстве до текста и пространстве после него, мысль о плюралистичности текста и особенно об интертекстуальности и фено- и генотекстах.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Firth, J.R. Papers in Linguistics, 1934 – 1951 / J.R. Firth. – London: Oxford University Press, 1957. – 407 p.
2. Lyons, J. Semantics / J. Lyons. – Vol. 2. – Cambridge: CUP, 1977. – 780 p.
3. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 316 с.
4. Москальская, О.И. Грамматика текста / О.И. Москальская. – М.: Наука, 1981. – 304 с.
5. Горелов, И.Н. Основы психолингвистики / И.Н. Горелов, К.Ф. Седов. – М., 1997. – 224 с.
6. Арнольд, И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И.В. Арнольд. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – 444 с.
7. Петрова, Н.В. Текст и Дискурс / Н.В. Петрова // Вопросы языкознания. – 2003. – № 6. – С. 123 – 131.
8. Kristeva, J. The Bounded Text / J. Kristeva // Desire in Language. – NY: Columbia University Press. – P. 36 – 63.
9. Дубровин, В.Н. Постструктурализм / В.Н. Дубровин // Философия. Краткий тематический словарь. – Ростов н/Д: Феникс, 2001. – 107 с.
10. Фуко, М. Рождение клиники / М. Фуко. – М.: Смысл, 1998. – 298 с.
11. Фуко, М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук / М. Фуко. – М.: А-скад, 1994. – 408 с.
12. Грицанов, А.А. Эпистема / А.А. Грицанов // Новейший философский словарь. – Минск: Книжный Дом, 2001. – С. 1230 – 1232.
13. Ricoeur, P. Hermeneutics and the Human Sciences / P. Ricoeur. – Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1981. – 418 p.
14. Derrida, J. Deconstruction and Criticism / J. Derrida. – London: Routledge and Kegan Paul, 1979. – 244 p.
15. Barthes, R. From Work to Text / R. Barthes // Textual Strategies. Perspectives in Poststructuralist Criticism; ed. Josue V. Harari, Ithaca: Cornell University Press, 1979.
16. Selected Writings / ed. N. Moi. The Kristeva Reader. – Oxford: Basil Blackwell, 1986.
17. Kristeva, J. Revolution in Poetic Language / J. Kristeva. – New York: Columbia University Press, 1984. – 207 p.
18. Усманова, А.Р. Генотекст. Фенотекст / А.Р. Усманова // Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпресссервис, 2001. – С. 156 – 157.
19. Можейко, М.А. Диспозитив семиотический // Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпресссервис, 2001. – С. 243 – 244.
20. Intertextuality: Theories and Practices / ed. by M. Worton and J. Still. – Manchester: Manchester University Press, 1990. – 512 p.
21. Thiselton, F.C. Hermeneutics / F.C. Thiselton. – Cambridge: William B. Erdmans PC, 2009. – 409 p.

Поступила 12.06.2012

#### VARIABLE PARADIGMS OF TEXTUALITY IN HOME AND FOREIGN LINGUISTICS

M. POUTROVA

*The article considers some basic variants of classical approach to the interpretation of text and explores the paradigms of textuality which came into being together with a number of innovations in literary theory, modern linguistics, semiotics as well as together with some deconstructive ideas in Hermeneutics and Philosophy related to the interpretation of text. It offers the understanding of text as a complex semiotic entity and outlines approaches of P. Ricoeur, J. Derrida, R. Barthes, J. Kristeva. Special attention is given to the theory of geno- and phenotext of the latter. The article claims the possibility of creative usage of the new paradigms of textuality and works out a few common features for all approaches which are significant for the anthropocentric description of language. They are as follows: viewing the text as the aim and product of language activity and interpreting the speaking subject as a relevant variable for the manifestation of text.*

УДК 81'27

**ФУНКЦИОНАЛЬНО-ПРАГМАТИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ  
ТЕКСТОВ ПЕСЕН НЕМЕЦКИХ ФУТБОЛЬНЫХ ФАНАТОВ****канд. филол. наук, доц. Р.В. БЕЛЮТИН  
(Смоленский государственный университет)**

*Исследуется коммуникативно-прагматический аспект немецкого спортивного дискурса. План содержания дискурса складывается из нескольких компонентов, прагматическим значениям в силу иллокутивного и перлокутивного потенциала отводится особое место. Спортивный дискурс представляет собой сложное многоуровневое образование, включает в себя всю сферу устного и письменного общения о спорте, спортивных деятелях – спортсменах, тренерах, судей, функционеров, а также журналистов, комментаторов. Неотъемлемой частью спортивного дискурса, его «изюминкой» является дискурс болельщиков, который помимо общедискурсивных стратегий развивает собственную систему речевых моделей, когнитивных и языковых приемов их репрезентации и т.п. Анализ малоисследованного жанра – песен футбольных фанатов – позволяет выявить и классифицировать речевые акты, реализующиеся в фольклоре данной субкультуры.*

**Введение.** Речевая деятельность человека складывается из огромного массива дискурсов, которые неоднородны с точки зрения модуса, жанрового оформления, функционального стиля и критерия формальности [1]. Дискурсы не существуют обособленно друг от друга, а, как правило, имеют различные точки пересечения. Такое взаимопроникновение и «смешение» дискурсов приводит к тому, что каждый из них в какой-то степени утрачивает свою самобытность и эксклюзивность. Спортивный дискурс в этом плане не является исключением.

Так, например, А.Б. Зильберт в одной из своих работ рассматривает корреляции спортивного дискурса с научным, педагогическим, деловым, юридическим, политическим, военным, театральным-сценическим и другими «формами общения». Ученый отмечает, что степень «интертекстуальности» спортивного дискурса, т.е. числа спортивных проекций, оказывается очень значительной [2]. В наших предыдущих работах указывалось на обратный вектор дискурсивного взаимодействия – импорт концептов «Война», «Экономика», «Техника», «Религия», «Театр» и др. в сферу спорта и их использование для освоения соответствующего когнитивного и языкового пространства [3; 4].

Однако, несмотря на достаточно высокую степень гибкости спортивного дискурса, он по-прежнему остается автопойетической системой (в терминологии Н. Лумана [5]), выстроенной на мегаконцепте «Спорт» (по Е.Г. Малышевой [6]) и включающей все коммуникативные случаи актуализации данного концепта. Неординарность дискурсивной практики заключается в том, что в структуре спортивного дискурса присутствуют концептуальные поля, которые будут неизменно ассоциироваться только с ним. Такой «внутриведомственной» концептосферой является, в частности, дискурс болельщиков – особенная лингвосемиотическая формация, которая, с одной стороны, подчинена законам и правилам, действующим в спортивном дискурсе, с другой – развивает самостоятельные техники, стратегии, сценарии репрезентации смысла.

Как своего рода призыв к более активному изучению речевого поведения спортивных болельщиков можно рассматривать замечание известного немецкого лингвиста А. Буркхардта: «Eine gründliche empirische Untersuchung der Sprache innerhalb der Fanszene wäre eine sehr lohnende Aufgabe ... » [7, с. 177]. Следует сразу оговорить, что в центре нашего внимания будут находиться футбольные болельщики, причем та их часть, которая в силу своей особой преданности и активности называется «фанатами». Ср.: «Es ist das enthusiastische, empörte, begeisterte, erboste, auf jeden Fall lautstark mitgehende Publikum» [8, с. 2].

Многие сущностные аспекты феномена футбольной фанкультуры убедительно раскрываются в статье Л. Нихауса: «Er ist Fanatiker und Eiferer, ein *Partisan* im Sinne eines begeisterten *Parteigängers* und im Sinne eines *Saboteurs*, der in das Spielgeschehen eingreift. Sein Verein ist ihm das *Okular*, durch das er den Fußball wahrnimmt, der *Nordstern* seiner Begeisterung. Der Fan ist ein *Seismograph* des Geschehens. Er ist der *Strohalm*, der im Wind sich wiegt. Die ertragene Niederlage, der durchlebte Absturz, das durchwanderte Tal der Tränen der zweiten Liga oder gar der Amateurligen sind ihm sein *Lebenselixier*» [9, с. 42 – 44]. Выдержки из интервью с фанатами подтверждают специфичность их «картины мира»: «Für mich persönlich ersetzt die Gruppe meine Familie und hat den entsprechenden Stellenwert in meinem Leben. <...> Außerdem weiß man, dass man sich auf den anderen verlassen kann. <...> Ich fühle mich von der Gruppe gut auf das «andere» Leben vorbereitet und weiß, dass ich immer auf sie zählen kann» [10].

Что касается специфики дискурсивной языковой личности фаната, то она, как нам кажется, наиболее полно отражается в размышлениях П. Штёпера: «Sein Sprach- und Sprechstil ist «geworden» aus tausend Erfahrungen aus seiner Kindheit, seiner Schulzeit, seines Marginalisiertseins, seines Zu-kurz-gekommen-seins, seiner geplatzten Träume» [11, с. 217].

Дискурс болельщиков существует в устной и письменной форме, в его структуре можно выделить следующие коммуникативные домены: общение болельщиков друг с другом (живое общение и общение в чатах, на форумах и т.п.); общение с игроками своего любимого клуба; общение с тренерским штабом и руководителями клуба; речевки и песни до, во время и после матча; диалоги с диктором стадиона во время матча; тексты транспарантов, баннеров, плакатов; тексты о болельщиках во внешних дискурсах (научном, художественном, медийном и пр.).

Многообразие дискурсов, которыми пользуются фанаты, порождает многообразие жанров поэтики футбола и его поклонников. Так, огромной популярностью в последнее время пользуются автобиографические произведения, написанные болельщиками («Fantagebücher»). В них подробно рассказывается о становлении личности болельщика, раскрывается его внутренний мир, детально описываются будни фаната, у которого сформировался свой пространственно-временной континуум, свои представления о первичных и вторичных ценностях, своя аксиологическая парадигма и пр.

Интересны в исследовательском плане и издаваемые самими болельщиками журналы (Fanzines). Журналы имеют специальную целевую группу и затрагивают различные стороны жизни фанатов. Тексты, которые печатаются в таких журналах, отличаются своеобразием, поскольку в них языковые формы являются гибридными – в медийную форму облачены молодежный язык и язык конкретной субкультуры.

В данной статье мы обратимся к текстам песен немецких футбольных фанатов, исполняемых ими во время футбольного матча. Эти «продукты» субкультуры долгое время находились на периферии исследовательских задач – считалось, что они примитивны по сути и поэтому не достойны научной рефлексии. Постепенная «амнистия» и, как следствие, оживление интереса к песням фанатов, уже приносит первые плоды, правда, пока только в зарубежной лингвистике.

В работах немецких философов, культурологов, музыковедов, социологов подчеркивается, что в песнях фанатов содержится достаточно внушительный потенциал для изучения когнитивных, эмоциональных, социальных, коммуникативных и прочих антропоцентрических модусов. Начинает наполняться «понятийный портфолио» жанра – «eine der semiotischen Ausdrucksformen der Fans», «verbale akustische Zeichen» [12], «Bestandteil einer lebendigen Fankultur» [8], «neues Volksliedgut» [13], «Verhaltensmodell «Homo fanaticus»» [14] и др. Вклад лингвистики, по нашему мнению, заключается в комплексном исследовании языковых аспектов песен болельщиков, которое позволит выявить некоторые закономерности дискурсивного мышления языковых личностей, определить механизмы текстопорождения и текстовосприятия, вскрыть «этнокультурную маркированность» коммуникации и т.п.

Цель нашего исследования заключается в разработке типологии текстов песен футбольных фанатов на основе интенционального (иллокутивного) признака, оформляющего направленность речевого высказывания. Стоит отметить, что это отнюдь не единственный типологизирующий критерий – в текстах фанатов присутствуют категории образности, невежливости, прецедентности и др., однако ограниченный объем данной статьи позволяет нам остановиться подробно только на одной классификации.

**Основные результаты и их обсуждение.** Отталкиваясь от утверждения Дж. Остина, заложившего основы теории речевых актов, что в каждом языке существует своя номенклатура коммуникативных действий (вопрос, ответ, информирование, уверение, предупреждение и др.) и в каждом языке существуют специальные формальные средства, прямо или косвенно указывающие на иллокутивную функцию речевого акта [15], мы подвергли лингвокогнитивному анализу материалы единственного на сегодняшний день печатного сборника песен немецких футбольных фанатов «Lieder aus der Kurve. Gesangbuch für Fußballfans», а также самостоятельно затранскрибированные тексты песен, выложенные на крупнейшем в Германии тематическом сайте <http://www.fangesaenge.de>. В результате стало возможным деление текстов песен на виды.

**1. Воодушевляющие.** Эти песни предназначены для того, чтобы вдохновить свою любимую команду на результативные действия и одновременно деморализовать противника, заставить его уже в начале матча испытывать дискомфорт, нервничать, терять концентрацию. Одновременно болельщики «разогревают» самих себя и пытаются с первых минут создать необходимое настроение.

Как правило, в подобных текстах глаголы используются в императивной форме (призыв к действиям, которые бы обеспечили победу) либо в форме будущего времени (выражается надежда на благоприятный исход поединка).

*Haut drauf, Kameraden, haut drauf, haut drauf!*

*Lasst die Löwen los – lasst die Löwen los! Hurra, Hurra, die Löwen sind da!* (о команде «Мюнхен 1860», именуемой по символу на гербе «Львы»).

*Auf gehts! Zebras, kämpfen und siegen!!!* (о команде «Дуйсбург», игроков которой по основной форме (полосатой) называют «зебрами»).

*Voran, MSV Duisburg,  
du wirst hier heute gewinnen!*

*Wirst den Gegner niederringen!*

**2. Солидаризирующие.** В таких песнях на первый план выходит не стремление «гнать» команду вперед, а желание продемонстрировать своим игрокам, тренерам, командному персоналу, что фанаты – это интегративная часть клуба, что они живут по его правилам и традициям, идентифицируют себя с ним. В этих контекстах достаточно отчетливо выражается семиотическая категория «свой круг» (по О.С. Иссерс), которая является одной из базовых когнитивных категорий, структурирующих сознание [16, с. 45 – 47]. Как правило, стратегия солидарности с целевым адресатом, которая одновременно предполагает противопоставление себя «другим», реализуется за счет включения в текстовое пространство местоимений «мы», «мой», «наш». Кроме того, атрибутом солидаризирующих песен является лексема «immer», с помощью которой болельщики клянутся хранить верность и преданность любимому клубу до тех пор, пока бьются их сердца.

*Wir sind die Eintracht, Eintracht ist unser Verein!*

*Vfl – mein Herz schlägt nur für dich,*

*Wir werden immer zu dir stehen, Vfl – mein Vfl!*

*Super Truppe, super SC Freiburg*

*Du bist mein Verein, Du bist nie allein*

*Wir werden immer bei dir sein!*

**3. Директивные.** Эти тексты по синтактике напоминают воодушевляющие, отличие заключается в том, что они используются по ходу матча, когда уже более или менее отчетливо проступает рисунок игры. Фанаты переходят от общих фраз (напр. «Бороться, бороться») к конкретным требованиям, исполнение которых, по их мнению, повлияет на итоговый результат. Для того чтобы усилить эмоциональный эффект высказывания, фанаты встраивают в свои тексты образные коннотации – преимущественно из концептуальных сфер «Война», «Насилие», «Смерть» и др.

*Macht sie platt,*

*Schießt sie aus der Stadt!*

Распространены обращения к отдельным участникам дискурса – владельцам клуба, менеджерам, тренерам, игрокам и т.п. Так, в следующем тексте фанаты ФК «Бохум» апеллируют к руководителям команды: по их мнению, «легионер» бохумского коллектива – голландский вратарь Рейн ван Дуйнховен – своей блестящей игрой заслуживает того, чтобы ему предоставили немецкое гражданство.

*Unser Torwart braucht 'nen deutschen Pass ...*

В другом примере фанаты «Энергии» (Коттбус), недовольные игрой своей команды, в категоричной форме потребовали от главного тренера Р. Боммера тактических перестановок – замен и усиления в атаке.

*Rudi Bommer, Rudi Bommer,*

*wechsel aus, wechsel aus,*

*bring noch einen Stürmer, bring noch einen Stürmer*

**4. Эйфористические.** С помощью этих песен фанаты пытаются поддерживать радостное настроение, положительный эмоциональный фон, даже в периоды неудачных выступлений своей команды. Часто содержание песен не соответствует реальной действительности. Так, например, болельщики откровенно слабых команд («Айнтрахт», «Кельн» и др.) не менее убедительно, чем фанаты топ-клубов, говорят о главных победах сезона – завоевании кубка Германии и чемпионском титуле бундеслиги.

*Berlin, wir fahren nach Berlin!* (в столице ФРГ проводится финал второго по важности национального турнира).

*Wir holen den DFB-Pokal und wir werden deutscher Meister!* (последний раз «Айнтрахт» из Франкфурта выигрывал национальный чемпионат в 1959 году, а кубок – в 1988 году).

Такие же мечты и у большинства других футбольных фанатов:

*2010 – ihr werdet es schon sehen – wir holen den U-Uefa Cup und wir werden deutscher Meister, Meister!!!!* («Дуйсбург»).

*Und wir haben unser Blau- Weißes Licht angemacht,*

*Und wir haben unser Blau-Weißes Licht angemacht,*

*wir werden Meister, wir werden es!* («Герта»).

**5. Хвалебные.** В таких песнях выражается восторг и восхищение действиями конкретного игрока, тактикой тренера и т.п. Примечательно, что футбольные фанаты упоминают в своих текстах не только действующих «героев» – они как никто другой знают историю клуба и всегда готовы напомнить футболистам (особенно в моменты игрового кризиса) о тех, кто принес клубу славу. Данные тексты всегда содержат суперлативные единицы, ср.:

*Werner Fuchs, Werner Fuchs,*

*Werner Fuchs – Du bist der beste Mann!* (о тренере ФК «Алемания» (Ахен).

*Robert Schlienz ist unser Held!*

*War der beste Mann der Welt!* (Роберт Шлинц – бывший капитан «Штуттгарта», попал в автокатастрофу 14.08.1948 и лишился одной руки. С командой Шлинц стал двукратным чемпионом Германии и выиграл два кубка страны. Провел около 400 официальных матчей, в которых забил более 140 голов. На высшем уровне играл до 1959 года).

**6. Дистанцирующие.** В песнях содержится критика собственной команды – объектами вербальных атак могут быть при этом как те, кто находится на футбольном поле, так и управленческие футбольные структуры разных уровней. Озвучивая свои претензии, фанаты на какое-то время «разрывают отношения» с любимым клубом, в текстах начинают преобладать концепты обиды, отчуждения, неприятия, оскорбления и др. Как и в случае с солидаризирующими песнями, для достижения прагматических целей коммуникации используется инклюзивное местоимение «wir», однако здесь на первый план выходит другая текстообразующая функция – «мы» означает только группу болельщиков, а не группу болельщиков и игроков.

*Wir fahren weit, wir trinken viel .... und wir verlieren jedes Spiel!*

*Wir sind Schalker und ihr nicht!*

Как известно, от любви до ненависти – один шаг, и уже через некоторое время, когда достигнут требуемый результат, гнев фанатов может смениться на милость, и тогда на смену дистанцирующим песням вновь придут солидаризирующие, хвалебные, эйфористические.

Дистанцирующие песни могут быть направлены против команды соперника и ее фанатов, причем желание одних фанатов не иметь ничего общего с группой поддержки противоположного сектора выражается в агрессивной форме.

Und so *schlagen* wir nach altem Brauch

Unserm *Gegner* mit dem *Hammer* auf den Bauch! (болельщики команды «Герта», Берлин).

**7. Дискредитирующие.** Здесь более ярко выражен диффамирующий эффект, основная цель – очернить «чужих», подорвать имидж, авторитет и т.п. путем навешивания ярлыков. Дискредитация является одним из приемов недобросовестной конкуренции, в среде футбольных фанатов нарушение принципов «фэйр-плей» происходит, в том числе, и на вербальном уровне. Средствами выражения стратегии дискредитации на языковом уровне выступают табуизированные слова и выражения.

*Duisburger Arschlöcher!*

Ja, wir *hassen* Preußen Münster und die *Ruhrpottmafia!*

Oh, Bochum, du Perle Westfalens,

Oh Dortmund, du *stinkfaules Nest*.

Wir haben einen *Hassgegner*:

Und zwar die *schwulen Lausitzer!*

*Scheiß-Energie, Scheiß-Energie!*

*Kühe-Schweine-Bielefeld!*

**8. Отвлекающие.** Цель отвлекающих песен – привлечь содержанием внимание соперника, и тем самым на некоторое время «выключить» его из игры, заставить нервничать, ошибаться, фолить и т.п.

Wer nicht hüpf, der ist ein Scheißer.

Kniet nieder, ihr Bayern,

Schalke ist zu Gast!

Следует заметить, что у фанатов собрано досье практически на каждый «неродной» клуб, досконально изучены города, которые представляют соперники, фанаты хорошо осведомлены о проблемах своих оппонентов и т.д. Создавая тексты, фанаты не прочь посягнуть на то, что особенно дорого представителям другой команды, например:

Sieben Tage brennt der *Kölner Dom*, sieben Tage brennt er

Und im *Kölner Dom* da sitzt der FC Köln,

Auf der Asche tanzt der VfL, der VfL (фанаты «Боруссии» из Менхенгладбаха о болельщиках ФК «Кёльн»).

Поскольку фанатские «виражи» располагаются на многих стадионах за воротами, объектами провокационных высказываний чаще всего становятся вратари.

Im Tor steht, im Tor steht,

im Tor da steht ein armer Mann,

hat Kleider nicht hat Lumpen an,

oh, helf ihm doch in seiner Not,

sonst schießt MSV ihn tot!

Хорошо известен в фанатских кругах ироничный текст, адресованный вратарю «Кайзерслаутерна» Т. Визе по прозвищу «Spiegel» (из-за его привычки смотреться в зеркало везде, где бы он ни находился).

Wiese, die Frisur sitzt schief! Wiese, die Frisur sitzt schief! Hey, hey, hey!

**Выводы.** Дискурс болельщиков, рассматриваемый как эксклюзивная подсистема спортивного дискурса, помимо конвенциональных общезыковых стратегий и тактик коммуникации, обнаруживает некоторые специфические сценарии прагмалингвистического освоения плана содержания дискурса. Как следует из анализа текстов песен футбольных фанатов, в дискурсе болельщиков присутствуют самые разнообразные иллокутивные модальности (фанаты подбадривают свою команду, солидаризируются с ней, требуют, просят, высмеивают и др.), которые вследствие регулярной повторяемости могут быть объединены в соответствующие группы. Большинство речевых актов с иллокутивной силой имеют перлокутивное назначение – звучащие на стадионе песни так или иначе воздействуют на всех участников футбольного спектакля, причем один и тот же речевой акт может одновременно вызывать положительную реакцию (например, болельщиков из «своего» окружения) и отрицательную (со стороны фанатов команды-

соперника); одних (игроков родной команды) они могут мотивировать на достижение нужного результата, других (футболистов «чужого» клуба) деморализовать, вывести из равновесия, запугать и т.п. Видимо, именно поэтому за болельщиками уже давно закрепилось определение «двенадцатый полевой игрок».

Изучение данного текстотипа позволяет добыть новое знание не только относительно прагматического «порядка» спортивного дискурса, здесь «рассеяны» многие другие значимые аспекты языка: ономастика, метафорические номинации, гиперболизация, невежливая речь и др. Кроме того, песни футбольных фанатов содержат богатый лингвострановедческий материал, который отражает не только сферу спорта, но и многие другие тематические области.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кибрик, А.А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе: дис. ... д-ра филол. наук в виде науч. докл. / А.А. Кибрик [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.philol.msu.ru/~otipl/new/main/people/kibrik-aa/s\\_publications-ru.html](http://www.philol.msu.ru/~otipl/new/main/people/kibrik-aa/s_publications-ru.html). – Дата доступа: 10.10.2011.
2. Зильберт, А.Б. Спортивный дискурс: точки пересечения с другими дискурсами (проблемы интертекстуальности) / А.Б. Зильберт // Язык, сознание, коммуникация. – М., 2001. – С. 103 – 112.
3. Белютин, Р.В. Семантические принципы организации спортивного дискурса (на материале нем. яз.) / Р.В. Белютин // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Серия А. Гуманитарные науки. – 2012. – № 2. – С. 74 – 81.
4. Белютин, Р.В. Метафорическая модель «Спорт – это Война» в немецкой картине мира / Р.В. Белютин // Вестн. Брянск. гос. ун-та. – 2012. – № 2. – С. 249 – 252.
5. Luhmann, N. Ökologische Kommunikation: Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen? / N. Luhmann. – Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2004. – 275 S.
6. Малышева, Е.Г. Русский спортивный дискурс: теория и методология лингвокогнитивного исследования: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Е.Г. Малышева. – Омск, 2011. – 47 с.
7. Burkhardt, A. Der zwölfte Mann. Fankommunikation im Fußballstadion / A. Burkhardt // In: Flickflack, Foul und Tsukahara. Der Sport und seine Sprache / A. Burkhardt und P. Schlobinski (Hg.). – Band 10. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag; 2009. – S. 175 – 193.
8. Gump, S. Lieder aus der Kurve. Gesangbuch für Fußballfans / S. Gump, N. Kohlhaas, S. Kurth. – Hamburg, Leipzig, Wien: Europa Verlag, 2005. – 134 S.
9. Niehaus, L. Das Unbehagen am Verein / L. Niehaus // In: Abseits denken. Fußball in Kultur, Philosophie und Wissenschaft / A. Hütig, J. Marx (Hrsg.). – Kassel: Agon Sportverlag, 2004. – S. 37– 45.
10. Ultrakultur: Die Gruppe ersetzt meine Familie [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.spiegel.de/sport/fussball/ultras-im-abseits-wissenschaftler-schreiben-buch-ueber-ultras-a-830488.html>. – Дата доступа: 10.05.2012.
11. Stöger, P. Zehn Fußball-Plätze: Verortungen und Vermutungen – oder: wie kommt ein “Quasi” in die Liturgie? (Essay und Skizze) / P. Stöger // In: Teil-Nehmen und Teil-Haben. Fußball aus Sicht kritischer Fans und Gesellschaftswissenschaftler. B. Lederer (Hg.). – Göttingen: Verlag Die Werkstatt, 2010. – S. 202 – 223.
12. Flickflack, Foul und Tsukahara. Der Sport und seine Sprache / A. Burkhardt und P. Schlobinski (Hg.). – Band 10. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag; 2009. – 376 S.
13. Brunner, G. Fangesänge im Fußballstadion / G. Brunner // In: Flickflack, Foul und Tsukahara. Der Sport und seine Sprache / A. Burkhardt und P. Schlobinski (Hg.). – Band 10. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag; 2009. – S. 194 – 210.
14. Kopiez, R. Fußball-Fangesänge. Eine Fanomenologie / R. Kopiez, G. Brink. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. – 275 S.
15. Новое в зарубежной лингвистике. Теория речевых актов / отв. ред. Б.Ю. Городецкий. – М.: Прогресс, 1986. – Вып. 17. – 423 с.
16. Иссерс, О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи / О.С. Иссерс. – 2-е изд., стереотип. – М.: Эдиториал УРСС, 2002. – 284 с.

Поступила 05.06.2012

#### FUNCTIONAL AND PRAGMATIC TYPOLOGY OF GERMAN FOOTBALL FANS' SONGS

**R. BELYUTIN**

*The article is devoted to the analysis of the German sports discourse in its communicative and pragmatic aspect. The discourse content plane is composed of several components; pragmatic meanings due to their illocutionary and perlocutionary potential take a special place. Sports discourse is a complex multilevel structure; it involves the sphere of oral and written communication about sport by sports people – sportsmen, coaches, referees, functionaries, as well as journalists and commentators. Part and parcel of the sports discourse, its special appeal is the fans' discourse, which develops its own set of speech patterns, cognitive and linguistic means for their representation, etc., along with general discourse strategies. Analysis of the underexplored genre – football fans' songs – helps reveal and classify speech acts realized in the folklore of this subculture.*

УДК 804.0

**ИНТОНАЦИОННАЯ СПЕЦИФИКА НЕЙТРАЛЬНОГО СТИЛЯ ПРОИЗНОШЕНИЯ  
В СОВРЕМЕННОМ НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ**

(НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА ПЕТЕРА БИКСЕЛЯ “JODOK LÄSST GRÜßEN”)

**И.В. ЛОГВИНОВА***(Полоцкий государственный университет)*

*Анализируется аудиозапись художественного текста. Текст произносится в нейтральном стиле. Нейтральный стиль произношения максимально приближен к полному в отношении использования норм акцентуации, ритмизации, паузации и мелодики и в то же время отличается большей вариативностью основных интонационных моделей. Делается акцент на анализе интонационного оформления речи персонажей, использовании интонационных средств выражения модальности. Материалом для исследования явилась аудиозапись художественного текста – рассказа современного немецкого писателя Петера Бикселя “Jodok lässt grüßen”.*

**Введение.** Живая звучащая речь является единственным надёжным источником пополнения знаний о функциональных свойствах единиц языковой системы, так как именно в ней данные единицы обнаруживают взаимозависимость и взаимное влияние при формировании смысла высказывания. В первую очередь это касается просодической стороны речи.

Интонация является обязательным признаком устной, звучащей речи. Речь без интонации невозможна. Богатство и содержательность речи, её выразительные возможности обеспечиваются не только богатством словаря и мастерством словесного выражения, но также её интонационной гибкостью, выразительностью и разнообразием [1, с. 45 – 46]. Интонация как фонетическое явление многофункциональна по своей природе. Интонацией оформляются различные типы высказываний. Средствами интонации осуществляется членение речи, передаётся степень важности слов во фразе. Интонация в языке тесно связана с грамматикой и является одним из важных средств выражения синтаксических значений. Интонация выполняет также стилистическую функцию. Часть функций интонации не является лингвистической – это, например, способность интонации передавать такие индивидуальные особенности говорящего, как психологическое состояние, темперамент, социолингвистические особенности. В выражении чувств и эмоций говорящего заключается экспрессивная функция интонации. Кроме того, интонация является одним из средств выражения модальности звучащей речи. Категория модальности является одной из языковых универсалий, она может находить выражение на различных уровнях языка (морфологическом, синтаксическом, интонационном). В лингвистике модальность определяется как «функционально-семантическая категория, выражающая разные виды отношения высказывания к действительности, а также разные виды субъективной квалификации сообщаемого» [2]. Трактовка термина «модальность» в современном языкознании необычайно широка, но в любую трактовку данного понятия обязательно входит элемент оценочности: «точка зрения», отношение в явном или скрытом виде включается в любое истолкование модальности. В понятие модальности входят различные явления, объединяемые тем, что все они грамматически, интонационно и лексически выражают отношение говорящего (пишущего) к сообщаемому (субъективная модальность) или сообщаемого к действительности (объективная модальность) [3, с. 19]. Просодические средства самостоятельно или в комплексе с лексическими, грамматическими и синтаксическими средствами служат для оформления объективной и субъективной модальности.

Следует, однако, отметить, что практически никогда какая-либо из функций интонации не выступает сама по себе, в чистом виде [4, с. 132 – 133].

Существует несколько подходов к выделению компонентов интонации. Большинство лингвистов выделяют такие компоненты, как мелодику, темп, интенсивность речи (громкость), ритм, тембр, паузы, ударение. Компоненты интонации реально существуют лишь в единстве. Роль различных компонентов в интонационном оформлении неодинакова. Наибольшая нагрузка ложится на мелодику. Изменения темпа, ритма, интенсивности лишь сопровождают изменения мелодического рисунка фразы. В связи с этим некоторые западные исследователи под интонацией понимают только мелодику. В русском языкознании интонация понимается как совокупность всех перечисленных выше средств. Кроме термина *интонация*, в том же значении употребляются термины *просодика* и *просодия* [4, с. 127 – 128]. Для осуществления экспрессивной и модальной функций интонации большое значение имеет тембр – звуковая эмоциональная окраска речи. Тембр изменяется в различных ситуациях, придавая голосу холодную или тёплую, светлую или тёмную, грубую или нежную окраску.

Так как стандартное произношение является неоднородным, возникают варианты интонационного и звукового оформления высказываний в различных коммуникативных ситуациях. Оно включает различные фонетические стили произношения, которые представляют собой разновидности произносительной нормы. Под фонетическим стилем мы понимаем совокупность звуковых и интонационных вариантов, которые оформляют определённые типы устных высказываний в различных коммуникативных ситуациях.

Лингвист Л.В. Щерба выделяет полный и разговорный стили произношения. Полный стиль употребляется, когда говорят на далёком расстоянии, когда собеседник плохо слышит, рассеян, очень занят, когда исправляют ошибки детей и т.п. В этом случае говорят громко, чётко, несколько замедленно. Разговорный стиль принят при неофициальном общении, он отличается меньшей напряжённостью артикуляции и, следовательно, меньшей чёткостью. Полный стиль, считает Л.В. Щерба, должен усваиваться при обучении иностранным языкам [5, с. 37]. Другие (например, Л.Н. Буланин) выделяют ещё и третий, нейтральный стиль: спокойную, естественную, несколько замедленную речь лекций и докладов.

Немецкий учёный Г. Майнхольд выделяет четыре фонетических стиля: I – фонетический стиль чтения (Ia – полный стиль произношения; Ib – нейтральный стиль произношения); II – разговорный стиль произношения (IIa – тщательный разговорный стиль; IIb – небрежный разговорный стиль) [6, с. 120–123]. Различительным признаком данных стилей является минимальное количество ослабленных форм (ассимиляций, аккомодаций, вокализаций, выпадений и т.д.) в высоких стилях произношения (Ia и Ib) и значительное увеличение количества ослабленных форм в сниженных разговорных стилях (IIa и IIb). Это отличие обусловлено сильной напряжённостью артикуляции в высоких стилях и её значительным ослаблением в сниженных разговорных. *Полный стиль* (Ia) реализуется при декламации стихов, в торжественной речи, в проповедях, в докладах перед большой аудиторией. Он характеризуется чётким произношением в результате тщательной, напряжённой артикуляции. Вследствие равномерного распределения ударных и безударных слогов в высказывании при ровном темпе возникает четкая ритмизация речи, что повышает степень понимания. *Разговорный стиль* (IIa) реализуется в дискуссии с большим числом участников, при официальном общении с социально вышестоящим партнёром и т.д. Чем ближе отношения между партнёрами по коммуникации, тем небрежнее будет оформлена их речь (IIb) [6].

При исследовании различных функциональных стилей звучащей речи анализу подвергаются как лексические и синтаксические, так и фонетические особенности. Фонетический стиль формируют прежде всего ритмико-мелодические средства. Общей чертой всех классификаций произносительных стилей является упоминание внеязыковых факторов, которые обуславливают реализацию данного стиля.

В стилистическом оформлении устного текста участвует вся совокупность компонентов интонации: изменения частоты основного тона голоса (мелодия), акцентуация, темп, паузация.

Материалом для нашего исследования являлся аудиозапись художественного текста – рассказа современного немецкого писателя Петера Бикселя “Jodok lässt grüßen”. П. Биксель – мастер короткого рассказа. В его творчестве четко прослеживаются темы изоляции и неумения современного человека общаться [7, с. 172]. Ярким примером этого является и анализируемое нами произведение.

**Основная часть.** Согласно приведенным выше классификациям, аудиозапись данного текста мы относим к нейтральному стилю произношения, так как она включена в пособие по работе с аудиотекстом для русскоязычных студентов, изучающих немецкий язык. Однако использование прямой речи для передачи слов персонажей характеризуется определенной эмоциональной окрашенностью и свидетельствует о наличии элементов разговорного стиля произношения в данном тексте. В нашем исследовании была поставлена цель выявить и описать фонетические средства, используемые для передачи индивидуальных особенностей литературных героев и модальности высказывания.

Что касается интонационного оформления разных типов высказываний в данном тексте, то оно в основном соответствует нормативному, что и ожидается от текста, произносимого в нейтральном стиле и предназначенного для изучающих иностранный язык. То же можно сказать и в отношении паузации и акцентуации. Но поскольку интонация служит также для передачи эмоций и индивидуальных особенностей говорящего, то именно речь персонажей является наиболее интересной для исследования.

Главный персонаж рассказа – дедушка. Автор был очень маленьким, когда умер его дедушка, и плохо его помнит. Единственное воспоминание, запечатлевшееся в его памяти, – то, как дедушка однажды сказал: «Когда еще был жив дядя Йодок...», а бабушка, которую автор не любил, резко прервала его, крикнув: «Прекрати со своим Йодоком!» Наверняка, это настолько глубоко впечатлило ребенка, что он, после того как потерял дедушку, в своих мыслях представлял его живым и хотел бы услышать его рассказы о дяде Йодоке. Эти детские фантазии, очевидно, и воплотились в рассказе Петера Бикселя «Jodok lässt grüßen».

Речь дедушки наиболее разнообразна, насыщена различными эмоциями, в то время как речь бабушки характеризует ее в основном как постоянно недовольную тем, что говорит и делает дедушка.

При передаче прямой речи персонажей в комплексе выступают следующие фонетические средства: громкость, мелодия (перепад тона), темп, паузы и тембр. Рассмотрим передачу слов дедушки. С целью подражания голосу пожилого человека диктор в большинстве случаев изменяет тембр голоса на более темный. При этом также возможно некоторое замедление темпа. Более светлая окраска голоса используется для выражения определенных чувств, чаще положительных эмоций: радости и надежды («Wir müssen unsern Onkel Jodok mal besuchen»), нежности («Mein lieber Jodok»), а также в вежливом приветствии («Guten Tag, Herr Jodok»). Глагол müssen выражает необходимость, диктуемую в данном случае внутренней убежденностью самого субъекта высказывания, и, таким образом, является средством выражения субъективной модальности. Ему сопутствуют такие фонетические средства, как ускорение темпа речи и более высокий уровень тона.

Во время передачи воображаемого разговора дедушки по телефону громкость усиливается, а темп ускоряется. Ускорение темпа наблюдается также при передаче речи дедушки, читающего сообщение в газете (при этом он заменяет все имена существительные на имя Йодок): “Am Jodok ereignete sich auf der Jodok

bei Jodok ein Jodok, der zwei Jodok forderte. Ein Jodok fuhr auf der Jodok von Jodok nach Jodok. Kurze Jodok später ereignete sich auf der Jodok von Jodok der Jodok mit einem Jodok. Der Jodok des Jodoks, Jodok Jodok, und sein Jodok, Jodok Jodok, waren auf den Jodok tot". Здесь быстрый темп характеризует эмоциональную, взволнованную речь дедушки, а также подчёркивает динамичность рассказа о быстро следующих друг за другом событиях.

При передаче отрицательных эмоций используется усиление громкости, повышение тона ударных слогов и, соответственно, более резкий перепад тона, например: «Ver'male'deiter 'Jodok» (недовольство), «Zum 'Jodok noch mal» (категоричное осуждение). В последней фразе также увеличивается темп, за счет чего даже несколько сокращается длительность ударного гласного «о» в слове «Jodok». Повышение тона на ударном слоге и более резкий перепад тона без усиления громкости голоса помогает передать чувство уверенности («Jodok be'sucht uns bestimmt»). Такое интонационное оформление наряду с использованием модального слова «bestimmt» является в данной фразе средством выражения субъективной модальности.

Совершенно иное фонетическое оформление получает обращение дедушки ко внукам. Он хочет, чтобы они знали ответ на самый важный, по его мнению, вопрос: «'Wiel'schreibt man!'Jodok?» Дедушка очень любит как своего дядю, так и внуков, и заинтересован в том, чтобы привить им уважение к пожилому дяде Йодоку. Эти чувства дедушки передаются диктором с помощью четкого произношения, замедления темпа речи и одновременного увеличения числа пауз и ударений (две паузы и три ударения в высказывании из четырех слов). Можно утверждать, что в данном случае используется полный стиль произношения с целью достичь максимально полного понимания со стороны слушателей – внуков, а фраза характеризуется наличием субъективной модальности.

Слова бабушки встречаются в тексте только четыре раза, три из этих высказываний выражают недовольство. Это чувство передается с помощью усиления громкости, повышения тона ударных слогов, более резкого перепада тона, ускорения темпа и сокращения длительности пауз, например: «Hör 'auf mit deinem Jodok!» Фраза представляет собой приказ. При этом основное ударение находится выше, чем в просьбах или пожеланиях. Предложение произносится громко, перепад тона резкий. Это придает фразе категоричное звучание. Дополнительным средством усиления категоричности высказывания является изменение порядка слов: постановка отделяемой приставки на второе, а не последнее место в предложении. Наличие эмоционально-экспрессивного оттенка недовольства, выраженного с помощью порядка слов и интонации, может рассматриваться как субъективно-модальное значение.

При передаче детского голоса диктор в первую очередь изменяет тембр голоса на более светлый. Использование таких фонетических средств, как усиление громкости, повышение тона ударных слогов, более резкий перепад тона и ускорение темпа речи объясняется тем, что слова мальчика «Wenn 'ich einen Onkel 'Jodok hätte, ich würde von 'nichts 'anderem mehr 'sprechen!» выражают сильное недовольство и возмущение, протест ребенка против поведения взрослых. Эти же чувства диктор передает даже в словах автора, вводящих данную прямую речь, несколько усиливая громкость и изменяя тембр голоса. Изменение порядка слов в главном предложении (отсутствие инверсии) является стилистическим приемом и наряду с интонацией оформляет субъективную модальность, присущую данному высказыванию.

Для характеристики отношения членов семьи к дедушкиным странностям автор использует разнообразные стилистические средства. Дополненные фонетическими средствами в звучащем тексте, они рисуют красочную картину всеобщей утомленности от бесконечных рассказов дедушки о дяде Йодоке. Один из абзацев представляет собой набор фраз и обрывков фраз, часто повторяемых дедушкой, которые скомпонованы в одну длинную фразу без знаков препинания. Этот абзац произносится диктором в ускоренном темпе, почти без пауз, а к концу абзаца темп возрастает, число пауз уменьшается. Имя Йодок становится ненавистным для всех, и эти чувства автор иллюстрирует с помощью удвоения буквы «о» на письме (Joodook), а диктор соответственно удлинняет их звучание и усиливает громкость. В следующей фразе звучание «о» становится еще более долгим и громким, для чего на письме используется уже три буквы «о» (Jooodoook), а тембр голоса выражает крайнее недовольство. В отрывке, описывающем то, как дедушка произносит звук «о» во всех словах вместо всех гласных, темп речи замедляется, а тембр за счет использования закрытого звука «о» становится более темным, что действительно производит не совсем приятное впечатление. Ярко выраженное с помощью фонетических средств негативное отношение к дедушке свидетельствует о наличии в данном отрывке субъективной модальности. Хотелось бы также отметить, что такие интересные особенности данного текста позволяют использовать его в преподавании фонетики немецкого языка для тренировки одного из сложных для усвоения русско-белорусскоязычными студентами явлений – отсутствия качественной редукции безударного гласного «о».

Что касается использования ударения, то в тексте выделяются в основном полнозначные слова. В прямой речи в силу ее большей эмоциональности ударные слова произносятся на более высоком уровне тона и, как следствие, сопровождаются более резким перепадом тона, например, для передачи настойчивости «Wer 'war Onkel Jodok?»; сильного желания «Ich will 'Förster werden». В некоторых случаях с целью подчеркивания ударением выделяются служебные слова, такие как gar, nur, jede, so, mich, ich, sehr. В предложении «Der Großvater begann seine Geschichten 'mit: "Als Onkel Jodok noch lebte" oder 'mit: „Als...“» выделен предлог «mit», так как после него отсутствует имя существительное, а сам предлог вводит прямую речь. Выделение служебных слов возможно также при противопоставлении: «...und er begann sogar zu behaupten, er kenne keinen Jodok, habe nie einen gekannt. 'Wir hätten davon angefangen. 'Wir hätten gesagt...»; «'Ich war sehr 'jung und der 'Großvater sehr 'alt». Предлог «von» с целью противопоставления вы-

делен ударением в предложении «Aber er erzählte nie 'von Onkel Jodok, sondern nur von der 'Zeit, in der Jodok lebte...» Ударение также выполняет функцию ритмизации речи, что хорошо иллюстрируется примером: «Und 'wir | atmeten 'auf». Для передачи силы чувств диктор выделяет ударением два следующих друг за другом слова: «...haben wir zwei uns doch immer 'sehr 'gut verstanden». В конце рассказа автор выражает сожаление с помощью фразы: «Aber leider, leider ist diese Geschichte nicht wahr, und leider war mein Großvater kein Lügner, und er ist leider auch nicht alt geworden.» В данном высказывании модальное слово «leider» выражает эмоциональное отношение говорящего к содержанию высказывания, т.е. субъективную модальность. Неоднократное повторение данного модального слова придает высказыванию значение глубокого сожаления. Диктор дважды выделяет это слово ударением и отделяет паузами.

Расстановка пауз также представляет собой интерес. Большинство пауз соответствуют границам синтагм и ритмических тактов. Часто отделяется небольшой паузой занимающее первое место обстоятельство времени или образа действия (oft, dann), противительный союз (aber), сочинительный союз (und), указательное местоимение (der), личное местоимение (ich), вводное слово (leider).

**Заключение.** Анализ аудиозаписи данного текста позволил нам сделать вывод о том, что нейтральный стиль произношения максимально приближен к полному в отношении использования норм акцентуации, ритмизации, паузации и мелодики и в то же время отличается большей вариативностью основных интонационных моделей, что позволяет более ярко выражать чувства, эмоции, не утрачивая при этом четкости произношения, необходимой для адекватного восприятия речи лицами, изучающими иностранный язык. Для передачи индивидуальных особенностей литературных героев используются следующие фонетические средства: изменение тембра, увеличение/замедление темпа и сопутствующее ему уменьшение/увеличение количества пауз, усиление громкости, повышение тона ударных слогов. С помощью различного тембра голоса можно передать настроение, положительные и отрицательные эмоции, а также показать возраст героя. Усиление громкости и повышение тона ударных слогов помогают выразить как недовольство и возмущение, так и уверенность говорящего. Более медленный темп речи наряду с большим количеством пауз и ударений чаще всего служит для передачи нежности, сочувствия, сожаления. С помощью интонации можно передать также испуг, радость, ликование, сомнение, удивление, предположение, заинтересованность, отвращение, неуверенность, неловкость, ярость и другие субъективно-модальные значения. При этом чаще всего интонационным средствам в предложении сопутствуют лексические, синтаксические и грамматические средства. Средства субъективной модальности «способны перекрывать объективно-модальные характеристики», присущие каждому высказыванию и выраженные глагольным наклонением. Они «функционируют как модификаторы основной модальной квалификации, ... образуя в модальной иерархии высказывания квалификацию «последней инстанции» [2]. Высказывания, характеризующиеся наличием объективной модальности, не имеют эмоционально-экспрессивного оттенка и оформляются просодически нейтрально, нормативно.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецов, П.С. К вопросу об ударении и тоне в фонологическом и фонетическом отношении / П.С. Кузнецов // Теоретические проблемы прикладной лингвистики. – М.: МГУ, 1965. – 311 с.
2. Лингвистический энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Сов. энцикл., 1990. – Режим доступа <http://tapemark.narod.ru/les/index.html#14>. – Дата доступа 10.04.2012.
3. Антонова, Л.В. Лингвокультурологический анализ модальности возможности: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Л.В. Антонова. – Уфа, 2007. – 161 л.
4. Бондарко, Л.В. Стили произношения и типы произнесения // Вопросы языкознания / Л.В. Бондарко, Л.А. Вербицкая, М.В. Гордина, Л.Р. Зиндер, В.Б. Касевич. – 1974. – № 2. – С. 64 – 70.
5. Щерба, Л.В. Фонетика французского языка / Л.В. Щерба. – М.: Высш. шк., 1953. – 240 с.
6. Meinhold, G. Deutsche Standardausprache: Lautschwächungen und Formstufen / G. Meinhold. – Jena: Friedrich-Schiller-Universität, 1973. – 240 S.
7. Гаврилова, В.В. Семестр с книгой. Избранные художественные тексты для углубленного изучения немецкого языка: комплект / В.В. Гаврилова, И. Бюнтинг, К.-Д. Бюнтинг. – М.: Кнорус, 2007. – 184 с.

Поступила 05.01.2012

#### THE INTONATION PECULIARITIES OF NEUTER PRONUNCIATION STYLE IN MODERN GERMAN (BASED ON “JODOK LÄSST GRÜßEN”, A SHORT STORY BY PETER BIXEL)

##### I. LOGVINOVA

*The research is based on the audiorecording of “Jodok lässt grüßen”, a short story by Peter Bixel. The article is devoted to the analysis of the fiction text. It is pronounced in neuter style, which is closely connected to the complete one as far as the use of accentuation, rhythm, pausing, and melody norms are concerned, while it is characterized by a great variation of the major intonation modes. Special attention is drawn to the analysis of intonation patterns, and the intonation means of modality expression in characters' speech.*

УДК 811.161.3'37:008

## РАДЗІМА Ў МОЎНАЙ КАРЦІНЕ СВЕТУ БЕЛАРУСАЎ

А.А. КАЛЕСНІКАВА

(Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Маашэрава)

Даследуюцца асаблівасці функцыянавання канцэпту “радзіма” ў моўнай карціне свету беларусаў. Вывучаюцца слоўнікавыя дэфініцыі лексем, у якіх аб’ектывуецца канцэпт “радзіма”. Вызначаецца ключавое слова, якое найбольш поўна намінуе канцэпт, аналізуецца яго этымалогія. “Наіўнае” ўяўленне пра радзіму раскрываецца падчас аналізу парэміялагічных адзінак, якія падвяргаюцца кагнітыўнай інтэрпрэтацыі ў форме абагульнення парэміялагічных сэнсаў (прывядзенне блізкіх сэнсаў да аднаго больш абагульненага). Сэнс парэміі інтэрпрэтуецца як адлюстраванне кагнітыўнай прыметы канцэпту. Асаблівая ўвага надаецца рэпрэзентацыі канцэпту “радзіма” ў публіцыстычных тэкстах. Сцвярджаецца, што радзіма ўяўляе сабою шматузроўневае паняцце і мае тры базавыя вымярэнні: прасторавае, грамадскае і ідэалагічнае, якія маюць свае ўстойлівыя канкрэтызацыі.

**Уводзіны.** Даследаванне сістэмы ключавых канцэптаў канкрэтнай мовы дае важныя звесткі, якія дазваляюць меркаваць пра базавыя сацыяльныя каштоўнасці адпаведнай культуры. Нацыянальная канцэптасфера складаецца з сукупнасці індывідуальных, групавых, этнічных і ўніверсальных канцэптаў, на аснове якіх можна скласці ўяўленне пра істотныя рысы менталітэту пэўнага народа. Канцэпт “радзіма” традыцыйна адносяць да ліку ўніверсальных разам з такімі базавымі канцэптамі, як “свабода”, “дом”, “маці”, “каханне”, “сям’я”, “жыццё”, “народ”. Аналізу канцэпту “радзіма” прысвечаны работы А. Вяжбіцкай, І. Сандамірскай, В.М. Тэліі, Я.М. Ігнатавай, даследчыкаў Польшкай этналінгвістычнай школы.

Аktуальнасць вывучэння гэтага базавага сацыяльнага паняцця тлумачыцца неабходнасцю крытычнага асэнсавання ролі тэрыторыі пражывання, месца нараджэння, традыцый этнасу і моўнай супольнасці ў жыцці асобнага індывіда. Даследаванні асаблівасцей нацыянальнага менталітэту, этнічнай самасвядомасці набываюць практычную значнасць ва ўмовах пашырэння працэсаў глабалізацыі, фарміравання адкрытасці ў адносінах паміж рознымі краінамі і культурамі, стварэння адзінай інфармацыйнай прасторы.

Мэтай нашага даследавання з’яўляецца выўленне асаблівасцей функцыянавання канцэпту “радзіма” ў моўнай карціне свету беларусаў.

**Асноўная частка.** Вывучэнне канцэптаў пачынаецца з вызначэння ключавога слова, лексічнай адзінкі, якая найбольш поўна намінуе выбраны для аналізу канцэпт. У якасці такога слова адбіраецца найбольш ужывальнае найменне, дастаткова абагульненае па сваёй семантыцы і стылістычна нейтральнае. Паводле “Слоўніка сінонімаў і блізказначных слоў” М.К. Клышкі, у сінанімічныя адносіны ўступаюць наступныя адзінкі: *бацькаўшчына, радзіма, айчына, родны край, свой край, наш край, родная краіна, свая краіна* [1, с. 43], дзе дамінантай з’яўляецца першае слова. Найбольш папулярная пошукавая сістэма Google на запыты лексемамі *радзіма, айчына, бацькаўшчына* дае наступныя вынікі: найбольш частотнай аказваецца лексема *радзіма*, а найменш – *айчына*. Акрамя таго, лексема *радзіма* ўваходзіць у першую тысячу самых частотных слоў беларускай мовы [2], а значыць, з’яўляецца часткай ядра моўнай свядомасці беларусаў. Таму, на наш погляд, дамінантай у адпаведным сінанімічным радзе мэтазгодна лічыць лексему *радзіма*.

Паводле Ю.С. Сцяпанавы, канцэпты існуюць па-рознаму ў розных сваіх сляях. У асноўнай прымеце, у “актыўным” пласце канцэпт актуальна існуе для ўсіх карыстальнікаў дадзенай мовы (мовы дадзенай культуры) як сродак іх узаемаразумення і зносінаў. У дадатковых, “пасіўных” прыметах свайго зместу канцэпт актуальны толькі для некаторых сацыяльных груп. Унутраная форма, або этымалагічная прымета, або этымалогія, адкрываецца толькі даследчыкам [3, с. 45].

Зварот да этымалогіі дазваляе атрымаць першасныя семантычныя элементы, зыходныя, дамінуючыя, фундаментальныя, што пэўным чынам іерархізуе змест слова, усталяваць адпаведны парадак у яго семантычнай структуры. Часта такія элементы з цягам часу губляюцца, але ўсё ж звычайна “большасць з іх захоўваецца хаця б у перыферычных сферах значэння” [4, с. 199].

Паводле “Этымалагічнага слоўніка беларускай мовы”, слова *радзіма* ўтворана ад слова *род* як ‘род пакаленняў, якія паходзяць ад аднаго продка’, ‘асноўная арганізацыя першабытна-абшчыннага ладу’, ‘родзічы, сваякі, радня’, ‘сям’я’, ‘паходжанне, прыналежнасць да пэўнага саслоўя’ пры дапамозе суфікса *-ім-*, які мае значэнне прыналежнасці да чаго-небудзь [5, с. 27, 165].

Род – форма і прынцып сацыяльнай арганізацыі, заснаваны на прыроднай (біялагічнай, генетычнай) сувязі людзей. У славян, як і ў іншых народаў Еўропы, акрамя элементарнай формы сям’і (бацькі і іх дзеці), існавалі і буйнейшыя аб’яднанні ў выглядзе так званай вялікай сям’і (некалькі малых сямей,

якія маюць агульнага продка); усе яны мелі патрылінейны характар, гэта значыць, сувязі па мужчынскай (бацькоўскай) лініі надавалася большае значэнне ў параўнанні з адносінамі па жаночай (мацярынскай) лініі (параўн. рус. *отчизна, отечество*; бел. *айчына*) [6, с. 441]. У мове і народнай культуры роднасць, “сваяцкасць” трактуецца ў сувязі з ключавымі паняццямі жыццёвай сілы, росту, узнаўлення (параўн. *радзіць, нараджаць, ураджаі*), адносіцца да вышэйшых каштоўнасцей і ахоўваецца сістэмай прадпісанняў і забарон.

Паводле энцыклапедыі “Міфы народаў свету”, старажытны карань *-rod-* утвораны ад індаеўрапейскай асновы \**Hordʰu*. На думку аўтараў, індаеўрапейскі культ \**Hordʰu* адлюстравваўся ў кульце славянскага язычніцкага бога Рода. У славянскай міфалогіі бог Род быў увасабленнем роду, сімвалам адзінства нашчадкаў аднаго продка, які дорыць жыццё, урадлівасць і даўгалецце [7, с. 384 – 385].

Род – гэта валадар зямлі і ўсяго жывога, бог неба, навальніцы, урадлівасці. Пра яго казалі, што ён едзе на воблаку, кідае на зямлю дождж, і ад гэтага нараджаюцца дзеці. Разнастайнасць аднакаранёвых слоў у розных славянскіх мовах, несумненна, падкрэслівае значнасць паганскага бога. Спадарожніцамі Рода былі жаночыя міфалагічныя істоты парадзіхі – безыменныя багіні ўрадлівасці, багацця, дабрабыту. Культ парадзіх звязаны з працягам роду, з лёсам нованароджанага, якому яны прадвызначаюць долю. Ідэя нараджэння звязвалася з ідэяй урадлівасці. Здольнасць жанчыны нараджаць, даваць жыццё атаясамлівалася са здольнасцю зямлі даваць ураджай. З разумення падабенства функцый жанчыны-маці і маці-зямлі выводзіцца адна з найбольш старажытных архесем слова *радзіма* – ‘маці’. Дадзены кампанент семантыкі адлюстроўваецца і ў сучаснай беларускай моўнай свядомасці.

Лічыцца, што культ Рода і парадзіх сфарміраваўся раней за культ Перуна і іншых вярхоўных багоў як славян, так і іншых індаеўрапейскіх народаў. Пасля таго як на Русі было прынята хрысціянства, культ парадзіх паступова зліўся з культам Багародзіцы. У беларускай традыцыйнай творчасці вобраз роду ўжываецца даволі часта як увасабленне Радзімы, Бацькаўшчыны, родных людзей і разам з тым – як атрыбут шчаслівага стану, а “бязродны” азначаў тое, што і “бяздолны”, “нешчаслівы” [8, с. 404].

Такім чынам, этымалогія слова *радзіма* сведчыць пра вытворнасць гэтай лексемы ад індаеўрапейскай асновы, а архетыпічнае ўяўленне пра радзіму як маці бярэ пачатак у міфалогіі славянскага язычніцтва.

Рэканструкцыя канцэпту “радзіма” немагчымая без аналізу лексікаграфічных даных. Вывучэнне дэфініцыі слова выяўляе паняццёвы кампанент канцэпту, а даследаванне ілюстрацыйнай часткі слоўнікавага артыкула (прыклады ўжывання слова ў мастацкай літаратуры, прэцэдэнтных тэкстах і інш.) устанаўлівае вобразна-каштоўнасны складнік канцэпту.

З мэтай удакладнення аб’екта апісання і размежавання тэрміналагічнага і “наіўнага” значэння слоў звернемся да слоўнікавых дэфініцый лексем, у якіх аб’ектыўнае канцэпт “радзіма”.

“Тлумачальны слоўнік беларускай мовы” дае наступнае азначэнне лексемы *радзіма*: 1. Бацькаўшчына, родная краіна. 2. Месца нараджэння, узнікнення, паходжання [9, с. 30]; лексемы *бацькаўшчына*: 1. Краіна, дзе чалавек нарадзіўся, грамадзянінам якой ён з’яўляецца. 2. Месца, родны куток, дзе нарадзіўся і вырас хто-небудзь 3. Набытак бацькі, спадчына [9, с. 84]; лексемы *айчына*: (высок). Бацькаўшчына, радзіма [9, с. 51]. Для дадзеных лексем характэрны рэлятывыя азначэнні, калі сутнасць паняцця тлумачыцца праз сінонімы. Пры гэтым слова *айчына* з’яўляецца лексэмай з самай вузкай семантыкай у параўнанні з іншымі двума, слова *радзіма* адрозніваецца семай ‘месца ўзнікнення, паходжання’, а слова *бацькаўшчына* – семай ‘набытак бацькі, спадчына’.

Аб’ектам далейшай увагі стане “наіўнае” ўяўленне пра радзіму, якое найлепшым чынам адлюстроўваецца ў парэміялагічным фондзе мовы.

У прааналізаваным матэрыяле радзіма выступае ў якасці адной з найвышэйшых чалавечых каштоўнасцей. Родны край – гэта тое, што трэба любіць, веліччу чаго трэба захапляцца, тое, што павінна быць незалежным і свабодным. Аднак радзіма можа апынуцца ў небяспецы, і калі далейшаму шчасліваму яе лёсу нешта пагражае, трэба без лішніх ваганняў прынесці сябе ў ахвяру і стаць героем: *За Радзіму сваю будзь героем у баю* [10, с. 503]; *Хто за Радзіму гарой, той сапраўдны герой* [10, с. 530]; *Хто ўмее любіць Радзіму, той умее ненавідзець ворага* [10, с. 503]; *Акупантаў біць – народ і Радзіму любіць* [10, с. 539]; *Смела ідзі ў бой – Радзіма за табой!* [11, с. 57].

Паводле прааналізаваных парэміялагічных адзінак, любоў да роднага краю, да сваёй бацькаўшчыны выражаецца таксама ў плённай і добрасумленнай працы на яе карысць: *Той бацькаўшчыну любіць, хто ёй сумленна служыць* [10, с. 502]; *Ад душы працуеш – Радзіму мацуеш* [10, с. 503]; *У нашай працы – Радзімы багацце* [10, с. 557]; *Хто ўраджаі без страт збірае, той багацце Радзімы памнажае* [10, с. 517]; *Колас да коласа, а Радзіме сноп* [10, с. 518]; *І ў рабоце, як на перадавой, будзь верны Радзіме сваёй* [10, с. 530]; *Хто чэсна працуе на цаліне, той дораг Радзіме ўдвайне* [10, с. 557].

З паняццем “радзімы” цесна звязаны асноўныя этапы жыцця чалавека: нараджэнне і смерць. Любоў да месца, дзе чалавек з’явіўся на свет, моцная цяга да родных мясцін з узростам становяцца больш вострымі, і кола жыцця імкнецца быць замкнутым, завяршыцца там, дзе пачалося: *Дзе маці нарадзіла, там і радзіма* [12, с. 287]; *На Радзіме і паміраць лягчэй* [11, с. 59].

Радзіма як месца нараджэння і месца спрадвечнага пражывання выклікае ў носьбітаў мовы толькі цёплыя пачуцці, якія становяцца асабліва вострымі, калі суб'ект знаходзіцца па-за межамі роднай краіны: *Хто страціў радзіму, той плача ўсё жыццё* [11, с. 59]; *Чалавек без Радзімы як салавей без песні* [10, с. 501].

З'яўляючыся для кожнага чалавека неад'емным спосабам выражэння яго нацыянальнай ідэнтычнасці, канцэпт “радзіма” вымушаны несці на сабе і ўвесь цяжар палітычнай гісторыі краіны. Так, у прааналізаваным матэрыяле, часам у штучна створаных, “псеўданародных” парэміях знаходзяць сваё ўвасабленне адгалоскі Вялікай Айчыннай вайны і рэаліі савецкіх часоў: *Радзіму любіць – фашыстаў біць* [10, с. 539]; *Па-ленінску жыць – Радзіме служыць* [10, с. 495].

Адметнай рысай фрагмента моўнай карціны свету, звязанай з канцэптам “радзіма”, з'яўляецца апазіцыя “сваё” – “чужое”. Дадзеная апазіцыя пранізвае ўсю культуру і з'яўляецца адным з галоўных канцэптаў усякага калектыўнага, масавага, народнага, нацыянальнага светаадчування [3, с. 126]. Параўноўваючы сваё і чужое, людзі выдзяляюць падабенства і адрозненні і даюць адрозненням эмацыянальную ацэнку. У гэтым сэнсе ўсё сваё прызнаецца нормай, а ўсё чужое на паўсядзённым узроўні атрымлівае крытычную ацэнку як дзіўнае, недастатковае, перабольшанае, небяспечнае, смешнае, брыдкае і г.д. [13, с. 5].

Прамым “антаганістам” лексеме *радзіма*, гэта значыць, адзінкай такой жа якасці, але паняццёна супрацьпастаўленай, з'яўляецца антонім *чужына* [14, с. 197] (як варыянт, *чужбіна*). У народным разуменні жыццё на чужыне ўяўляецца цяжкім, адзінокім, непאўнацэнным, небяспечным: *Радзіма – матка, чужына – мачыха* [11, с. 59]; *Дома і салома ядома, на чужыне і гарачы тук стыне* [11, с. 58]; *Чужына – не родная матка, хлеба не дасць* [11, с. 60]; *Цесна, як на чужыне* [11, с. 415]; *Сама на чужыне, як былінка ў полі* [11, с. 428]; *Чужбіна не грэець* [12, с. 291]; *На чужыне, што на ражне* [12, с. 291]; *Чужына па шэрсці не гладзіць* [12, с. 291]; *На чужбіне жыць – па-сабачы выць* [12, с. 291]; *На чужыне паклонішся і баране* [12, с. 292]; *На чужыне і голуба варонаю назавуць* [12, с. 292]. Знаходжанне на чужыне можа нават атаясамлівацца са смерцю: *З'ехаў на чужыну – як зваліўся ў дамавіну* [11, с. 58]; *На чужыне і камар загіне* [11, с. 59]; *Згіне, як на чужыне* [11, с. 383]. Паміж жыццём у чужой старане і смерцю на радзіме лепш выбраць апошняе: *Леней гніць у магіле, чым жыць у чужыне* [12, с. 291].

Паводле меркавання Е. Бартмінскага, даследчык, які мае на мэце вызначыць сэнсавы аб'ём канцэпту, можа звяртацца да звестак з найбольш прадстаўнічых тэкставых корпусаў дадзенай мовы, да эксперыментальных матэрыялаў, атрыманых у час спецыяльнага анкетавання, да звестак, узятых з бягучай эксцэпшыі тэкстаў публіцыстычнага дыскурсу [15, с. 9].

Публіцыстычныя тэксты заўсёды ў той ці іншай ступені з'яўляюцца інтэнцыянальна прадвызначанымі. Стваральнікі такіх тэкстаў імкнуцца ўпэўніць чытача не проста ў правамернасці, але менавіта ў правільнасці аўтарскага бачання, аўтарскай трактоўкі рэчаіснасці. Звернемся да рэпрэзентацыі канцэпту “радзіма” на старонках беларускамоўных газет “Звязда” (zviazda.by), “Наша Ніва” (nn.by), “Народная Воля” (nv-online.info/by). Пошук матэрыялу ажыццяўляўся метадам суцэльнай выбаркі кантэкстаў ужывання лексемы *радзіма* як у загалюках, так і ў тэкстах артыкулаў. Падчас даследавання прааналізавана 1145 ужыванняў слова *радзіма* ў больш за 1000 тэкставых фрагментаў.

Навуковец Е. Бартмінскі пры аналізе лексемы *радзіма* вылучае “на ўзроўні агульнай катэгарызацыі тры яе базавыя вымярэнні: прасторавае, грамадскае і ідэалагічнае, у якіх ёсць свае ўстойлівыя канкрэтызацыі” [4, с. 124]. Такі падыход дазваляе размеркаваць сабраныя кантэксты па трох асноўных групах і вылучыць наступныя фрэймы і слоты:

### 1. Прасторавы (геаграфічны) фрэйм

**“Месца нараджэння чалавека”.** У большасці сабраных кантэкстаў “радзіма” знаходзіцца ў межах Беларусі, атаясамліваецца з краінай або з яе пэўнай адміністрацыйна-тэрытарыяльнай адзінкай: горадам, вёскай, мясцовасцю: *Сваю радзіму, свой горад Мінск, я не прамяняла на Маскву, колькі ні запрашалі пераязджаць. Спрабавала там жыць – тыдзень, два... Не мой горад* [16]. Слова *радзіма* ў беларускіх тэкстах можа выкарыстоўвацца і ў дачыненні да іншых краін: *Турэцкія спецыялісты, дарэчы, паабяцалі самі распаўсюдзіць інфармацыю ў сябе на радзіме пра Віцебшчыну* [17]. Радзімай могуць называцца і неіснуючыя краіны або тыя, што сталі ўжо фактам гісторыі. Так, напрыклад, для імя СССР сёння адсутнічае рэфэрэнт: *І калі сёння ад ветэрана чуеш, што яго радзіма – Савецкі Саюз, а таварыш Сталін найвялікшы, гэта трэба ўспрымаць спакойна. У іх былі свае ідэалы, сваё жыццё. Жыццё, якому не пазайздросціш* [18].

**“Месца ўзнікнення, паходжання з’явы”.** У адпаведным значэнні лексема *радзіма* сустракаецца ў даволі невялікай колькасці кантэкстаў: *Гэтым разам спаборніцтва праходзілі ў горадзе Буфала, які лічыцца радзімай смажаных крыльцаў, якія падаюць разам з воцатам і вострым соусам* [19].

### 2. Грамадскі (сацыяльны) фрэйм

**“Дом, сям’я”.** Разуменне радзімы можа звужацца, калі яна змяняецца да памераў дома: *Вядома, радзіма там, дзе дом і сям’я. Атрымліваецца, што кожны дзень шасцідзсяцігадовы настаўнік перасякае мяжу, каб вярнуцца на радзіму. Але для яго гэта даўно перастала быць чымсьці незвычайным* [20]. У некаторых кантэкстах “дом” і “радзіма” не супадаюць, супрацьпастаўляюцца: *Можа, мой дом і там, дзе мае любыя людзі, але Радзіма адна – Беларусь* [21].

**“Калектыў людзей”.** Радзіма можа асацыіравацца з пэўным чалавечым калектывам, у якасці якога выступаюць “народ”, “людзі”, “род”, “этнас”, “нацыя”: *Вашы перамогі красамойна прадэманстравалі, што наша Радзіма моцная і багатая на таленавітых людзей* [22].

### 3. Маральны (ідэалагічны) фрэйм

**“Асабістыя пачуці”:** любоў да радзімы, захапленне яе прыгажосцю, удзячнасць, гонар, настальгія і інш.: *Народжаны на Случчыне, ён пранёс праз усё сваё жыццё вялікую любоў і павагу да малой радзімы* [23]; *...Не толькі яны, уся чарга, здаецца, дружна пасвятлеўшы тварамі, пагадзілася і цяжка заўздыхала – ад настальгіі... Ад тугі. Па радзіме* [24].

**“Доўг, абавязак”.** Доўг перад радзімай можа быць выкананы некалькімі спосабамі: абаронай айчыны ў выпадку знешняй і ўнутранай пагрозы, службай у арміі або добрасумленнай працоўнай і творчай дзейнасцю на карысць краіны: *У жорсткіх бітвах вы выратавалі Радзіму, самааддана абаранілі ад фашысцкага прыгнёту іншыя краіны, падарылі свету жыццё і свабоду* [25]; *І яны жадаюць служыць у арміі, абараняць Радзіму, становяцца патрыётамі не на словах, а на справе* [26]; *Перакананы, што агульная праца на карысць Радзімы здольная зрабіць наша жыццё яшчэ больш годным і шчаслівым* [27].

**“Каштоўнасць”.** Радзіма ў якасці адной з найвышэйшых сацыяльных каштоўнасцей часта выступае ў “калекцыі” з іншымі: *Молодзь сёння ставіць прыярытэтамі свайго жыцця, у першую чаргу, здароўе, сям’ю, патрыятызм, грамадзянскую пазіцыю, любоў да Радзімы* [28]; *Любоў да сваёй Радзімы, да яе гісторыі, святынь, культуры з’яўляецца адной з высокіх праяў духоўнага пачатку ў чалавеку* [29].

Паняцце радзімы цесна звязана з паняццем роднай мовы, што выступае ў якасці аднаго з галоўных атрыбутаў або складнікаў радзімы: *Але ж (здазіцеся) апроч родных мацярок, у нас ёсць яшчэ адна – маці-радзіма, імя якой – Беларусь і мова якой – найперш беларуская* [30].

Даволі часта радзіма выступае як маці, што любіць, ахоўвае сваіх дзяцей, удзячная ім, але можа быць строгай, караць і патрабаваць ахвяравання: *І Радзіма мусіць прыняць свайго сына-валацугу* [31]; *І Радзіма памятае сваіх сыноў і дачок, пра што сведчыць узнагароджанне горада над Нёманам вымпелам “За мужнасць у гады Вялікай Айчыннай вайны”* [32].

У прааналізаваным матэрыяле мае месца размежаванне “малой радзімы”, “асобасна-сваёй прасторы”, з аднаго боку, і “вялікай радзімы” – дзяржавы, з другога: *Беларусь – малая Радзіма, а вялікая – СССР, і любоў да «малой» Радзімы пачыналася з захаплення і ўдзячнасці «вялікай»* [33]. Падзел радзімы на “вялікую” і “малую” можа свядома завастрацца: *Зямля, Радзіма былі вызначальнымі. Мне ўвогуле ніколі не быў зразумелы гэты падзел – вялікая Радзіма, малая Радзіма. Ды ніколі я б не назваў сваёй Радзімай Савецкі Саюз, як у той песні, бо ў мяне мая Панямонь, мой бераг Нёмана, дзе дзядзькаў дамок дагэтуль стаіць* [34].

Апошні прыклад падкрэслівае думку Н.Б. Мячкоўскай, якая сцвярджае, што “ў адрозненне ад “дзяржаўнага” рускага народу, беларусы заўсёды былі і ёсць больш “прыватныя” людзі, асобныя ад любой дзяржавы” [35, с. 73]. Магчыма, вытокі адсутнасці псіхалагічнага адчування “вялікай радзімы” трэба шукаць у так званай “тутэйшасці”, з аднаго боку, як глыбіннай прывязанасці да свайго роднага кута, да “малой радзімы”. З другога – “у “тутэйшасці” знайшла сваё выражэнне такая асаблівасць, што стала гістарычнай рысай беларускага менталітэту ў XVIII – XIX стагоддзях, як сацыяльна-палітычная індывідуальнасць, адсутнасць у масавай народнай свядомасці імкнення да нацыянальнай незалежнасці” [36, с. 394 – 395].

### Заклучэнне

Прааналізаваны матэрыял сведчыць пра наступнае:

- радзіма ўяўляе сабою шматузроўневае паняцце і мае тры базавыя вымярэнні: прасторавае, грамадскае і ідэалагічнае, якія маюць свае ўстойлівыя канкрэтызацыі;
- архетыпічнае ўяўленне пра радзіму як маці бярэ пачатак у міфалогіі славянскага язычніцтва;
- радзіма атаясамліваецца не толькі з пэўнай дзяржавай, у межы якой уваходзяць канкрэтныя тэрыторыі, адміністрацыйна-тэрытарыяльныя адзінкі, але і непасрэдным чынам звязваецца са сферай асабістага, “роднага”, “свайго” (сям’я, дом, блізкія людзі); гэта не матэрыяльны аб’ект, а прадукт калектыўнага асэнсавання.

Прапанаваны падыход да вывучэння ключавага паняцця не з’яўляецца ўсебаковым і вычарпальным, але прааналізаваны матэрыял дазваляе стварыць абагульненае ўяўленне пра канцэпт “радзіма” ў свядомасці беларусаў.

Матэрыялы праведзенага даследавання могуць быць выкарыстаны падчас далейшай распрацоўкі ідэй кагнітыўнай семантыкі, пры супастаўляльным вывучэнні канцэптасфер розных моў, могуць прымяняцца ў практыцы складання і ўдакладнення розных тыпаў слоўнікаў.

### ЛІТАРАТУРА

1. Клышка, М.К. Слоўнік сінонімаў і блізказначных слоў / М.К. Клышка; пад рэд. Л.А. Антанюк. – 2-е выд., выпр. і дапоўн. – Мінск: Выш. шк., 1993. – 445 с.

2. Мажэйка, Н.С. Частотны слоўнік беларускай мовы / Н.С. Мажэйка. – Мінск: Зоркі гор, 2006. – 658 с.
3. Степанов, Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю.С. Степанов. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
4. Бартминьский, Е. Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике / Е. Бартминьский. – М.: Индрик, 2005. – 528 с.
5. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы. Т. 11. Р – С / НАН Беларусі, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа; уклад. В.Л. Авілава [і інш.]; рэд. Г.А. Цыхун. – Мінск: Беларус. навука, 2006. – 333 с.
6. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5-ти т. / под общ. ред. Н.И. Толстого. – Т. 4. П (Переправа через воду) – С (Сито). – М.: Междунар. отношения, 2009. – 656 с.
7. Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2-х т. / под ред. С.А. Токарева. – Т. 2. К – Я. – М.: Большая Рос. энцикл., 2003. – 719 с.
8. Міфалогія беларусаў: Энцыкл. слоўн. / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск: Беларусь, 2011. – 607 с.
9. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы: Больш за 65 000 слоў / пад рэд. М.Р. Судніка, М.Н. Крыўко; Афармленне А.М. Хількевіча. – 2-е выд. – Мінск: БелЭн, 1999. – 784 с.
10. Прыказкі і прымаўкі: у 2 кн. / рэд. А.С. Фядосік. – Мінск: Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 2. – 616 с.
11. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склад. Ф. Янкоўскі. – 3-е выд., дапрац., дап. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – 491 с.
12. Прыказкі і прымаўкі: у 2 кн. / рэд. А.С. Фядосік. – Мінск: Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 1. – 560 с.
13. Иная ментальность / В.И. Карасик [и др.]. – М.: Гнозис, 2005. – 352 с.
14. Лазоўскі, У.М. Слоўнік антонімаў беларускай мовы: Канкрэтныя выпадкі ўжывання / У.М. Лазоўскі. – Мінск: Універсітэцкае, 1994. – 293 с.
15. Бартміньскі, Е. Як даследаваць моўную карціну свету славян і іх суседзяў? / Е. Бартміньскі, В. Хлебда // Беларуская лінгвістыка. Вып. 64. / НАН Беларусі, Ін-т мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы; рэдкал.: А.А. Лукашанец (гал. рэд.) і [інш.]. – Мінск: Беларус. навука, 2010. – С. 3 – 15.
16. Цімошык Л. Свой след / Л. Цімошык // Звязда [Электронны рэсурс]. – 31 снеж. 2010. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/ru/archive/article.php?id=71751&idate=2010-12-31>. – Дата доступу: 05.01.2011.
17. Варанцова, З. Жыццё ў светлых фарбах / З. Варанцова // Звязда [Электронны рэсурс]. – 4 снеж. 2010. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/ru/archive/article.php?id=70363&idate=2010-12-04>. – Дата доступу: 05.01.2011.
18. Свістуновіч, С. Дзень Перамогі ў Малькавічах / С. Свістуновіч // Звязда [Электронны рэсурс]. – 11 мая 2010. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/ru/archive/article.php?id=58233&idate=2010-05-11>. – Дата доступу: 05.01.2011.
19. “Чорная Удава” пабіла рэкорд абжорства // Звязда [Электронны рэсурс]. – 7 верас. 2010. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/ru/archive/article.php?id=65614&idate=2010-09-07>. – Дата доступу: 05.01.2011.
20. Кляшчук, А. У школу, за мяжу / А. Кляшчук // Звязда [Электронны рэсурс]. – 29 крас. 2010. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/ru/archive/article.php?id=57649&idate=2010-04-29>. – Дата доступу: 05.01.2011.
21. Касцюкевіч, П. Das ist Kriwi-band: Пра вяртанне, якога не было, пра новае аблічча гурту “Крыві”, які застаўся верны сабе: інтэрв’ю з Веранікай Кругловай / П. Касцюкевіч // Наша Ніва [Электронны рэсурс]. – 18 верас. 2009. – Рэжым доступу: <http://nn.by/?c=arprint&i=29642>. – Дата доступу: 12.12.2010.
22. Аляксандр Лукашэнка павіншаваў каманду па веславанні на байдарках і каноэ з паспяховым выступленнем на чэмпіянаце свету // Звязда [Электронны рэсурс]. – 24 жніўня 2010. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/ru/archive/article.php?id=64635&idate=2010-08-24>. – Дата доступу: 05.01.2011.
23. Звяздоўцы. Яго жыццё было творчым палётам / Звяздоўцы // Звязда [Электронны рэсурс]. – 11 жніўня 2010. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/ru/archive/article.php?id=63926&idate=2010-08-11>. – Дата доступу: 05.01.2011.
24. Доўнар, В. Іншага не дадзена / В. Доўнар // Звязда [Электронны рэсурс]. – 26 лістап. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/ru/archive/article.php?id=69909&idate=2010-11-26>. – Дата доступу: 05.01.2011.
25. Афіцыйна // Звязда [Электронны рэсурс]. – 23 лют. 2010. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/ru/archive/article.php?id=53795&idate=2010-02-23>. – Дата доступу: 05.01.2011.
26. Сухарко, С. Служым Беларусі! / С. Сухарко // Звязда [Электронны рэсурс]. – 27 лют. 2009. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/ru/pril/article.php?id=30069>. – Дата доступу: 05.01.2011.
27. Афіцыйна // Звязда [Электронны рэсурс]. – 30 крас. 2010. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/ru/archive/article.php?id=57737&idate=2010-04-30>. – Дата доступу: 05.01.2011.

28. Сухарко, С. Ігар Бузоўскі, першы сакратар ЦК БРСМ: “У Беларусі лёгка быць маладым!” / С. Сухарко // Звязда [Электронны рэсурс]. – 18 снеж. 2010. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/ru/archi-ve/article.php?id=71102&idate=2010-12-18>. – Дата доступу: 05.01.2011.
29. Зварот Грамадскага савета па маральнасці ў Беларусі да IV Усебеларускага народнага сходу // Звязда [Электронны рэсурс]. – 3 снеж. 2010. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/ru/archive/artic-le.php?id=70296&idate=2010-12-03>. – Дата доступу: 05.01.2011.
30. Доўнар, В. Спадарыня... Дазвольце ёй застацца! / В. Доўнар // Звязда [Электронны рэсурс]. – 8 крас. 2009. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/ru/archive/article.php?id=32638&idate=2009-04-08>. – Дата доступу: 05.01.2011.
31. Глобус, А. Занатоўкі мастака / А. Глобус // Звязда [Электронны рэсурс]. – 4 верас. 2010. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/ru/archive/article.php?id=65383&idate=2010-09-04>. – Дата доступу: 05.01.2011.
32. Пракопчык, Б. Не дзеля славы і ўзнагародаў / Б. Пракопчык // Звязда [Электронны рэсурс]. – 1 верас. 2009. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/ru/archive/article.php?id=42096&idate=2009-09-01>. – Дата доступу: 05.01.2011.
33. Чарнушэвіч, Ф. Польскія ўрокі свабоды / Ф. Чарнушэвіч // Наша Ніва [Электронны рэсурс]. – 25 ліп. 2009. – Рэжым доступу: <http://nn.by/?c=arprint&i=28023>. – Дата доступу: 12.12.2010.
34. Вашкевіч, А. Андрэй Каляда: “Я буду рабіць сваю справу” / А. Вашкевіч // Народная Воля [Электронны рэсурс]. – 12 чэрвеня 2010. – Рэжым доступу: <http://nv-online.info/by/81/80/15631>. – Дата доступу: 17.12.2010.
35. Мечковская, Н.Б. Чем белорусы отличаются от русских? / Н.Б. Мечковская // Мовы і культура Беларусі: Нарысы / Н.Б. Мякоўская; Беларускі дзярж. ун-т. – Мінск: Права і эканоміка”, 2008. – С. 67 – 82.
36. Руденко, Е. Концепт «свобода» и этнокультурное самосознание белорусов / Е. Руденко, Ю. Чернявская // *Język w kręgu wartości*. – Lublin, 2003. – S. 383 – 404.

Паступіў 12.06.2012

## MOTHERLAND IN THE LINGUISTIC WORLD PICTURE OF THE BELARUSIANS

A. KALESNIKAVA

*The article investigates the peculiarities of the concept of “Motherland” in the linguistic world picture of the Belarusians. We study the dictionary definition of lexemes, which objectify the concept of “Motherland”. We determine the keyword, which nominates the concept to the fullest extent, analyze its etymology. “Naïve” view of the Motherland is distinguished during the analysis of paremiological units which are cognitively interpreted in the form of generalization of paremiological senses (drawing close senses to one, more general). The sense of paremii is interpreted as the manifestation of the cognitive feature of the concept. Particular attention is given to representation of the concept of “Motherland” in nonfictional texts. Motherland is stated to be a multi-level concept with three basic dimensions: spatial, social and ideological, which have their own steady specification.*

УДК 811.161.3

## ФУНКЦЫИ АБЗАЦА Ў ЛІТАРАТУРНА-МАСТАЦКІМ ТЭКСЦЕ

канд. філал. навук, дац. В.М. САЎЧАНКА  
(Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.А. Куляшова)

*Тлумачыцца магчымасць розных азначэнняў абзаца і на падставе гэтых азначэнняў прапануецца называць наступныя функцыі абзаца: структурна-семантычную, выдзяляльную, стылістычную і тэкстаўтваральную. Для пацвярджэння разнастайнасці функцый абзаца падбіраецца ілюстрацыйны матэрыял, канцэнтруецца ўвага на асаблівасцях функцый абзаца ў творах беларускіх пісьменнікаў. Не адмаўляецца магчымасць уключэння абзаца ў сістэму знакаў прыпынку. Рэалізацыя кожнай функцыі абзаца ў літаратурна-мастацкім тэксце непасрэдна звязана са спецыфічнымі прынцыпамі абзацавання.*

**Уводзіны.** Аналіз лінгвістычнай літаратуры і спецыяльных слоўнікаў указвае на разнастайнасць падыходаў пры тлумачэнні тэрміна “абзац”. Так, напрыклад, Т.І. Сільман разглядае абзац, з аднаго боку, як нейкі адрэзак тэксту, які ўяўляецца як пэўнае адзінства зместу, а з другога боку, як сінтаксічную структуру, што змяшчае адзін або некалькі сказаў, у сувязі з чым абзац атаясамліваецца са звышфразавым адзінствам (ЗФА): “Абзац у класічнай “нармальнай” форме ёсць нейкае сінтаксіка-інтанацыйнае адзінства, якое складаецца з аднаго ці некалькіх сказаў, злучаных паміж сабой сінтаксічнымі (злучнікава-прыслоўнымі) сувязямі, пранізанных лексіка-займенніковымі паўтарамі і аб’яднаных адзінай агульнай тэмай (прадметам выкладу)” [1, с. 112]. У “Слоўніку лінгвістычных тэрмінаў” В.С. Ахманавай абзац тлумачыцца як “адрэзак маўлення ад аднаго чырвонага радка да другога, які функцыянуе як звышфразовае адзінства ці складанае сінтаксічнае цэлае” [2, с. 27], а ў “Слоўніку-даведніку лінгвістычных тэрмінаў” Д.Э. Разенталя і М.А. Целянковай падаецца наступнае азначэнне гэтага тэрміна: “1) водступ управа ў пачатку радка (чырвоны радок); 2) адрэзак пісьмовага ці друкаванага тэксту ад аднаго чырвонага радка да другога, які звычайна заключае ў сабе звышфразовае адзінства ці яго частку, радзей – адзін просты ці складаны сказ” [3, с. 11]. “Слоўнік-даведнік асноўных лінгвістычных і тэксталагічных тэрмінаў” М.В. Абабуркі сінтэзуе адзначаныя вышэй погляды і прапануе наступныя значэнні тэрміна: “1) водступ управа ў пачатку радка; чырвоны (новы) радок; 2) частка друкаванага ці рукапіснага тэксту ад аднаго чырвонага радка да другога, якая складаецца з аднаго ці некалькіх сказаў і характарызуецца адзінствам і адноснай закончанасцю зместу; 3) састаўны кампанент тэксту, адпаведны адной мікратэме. Як семантыка-стылістычная катэгорыя не мае пэўнай граматычнай формы, з’яўляецца разнавіднасцю звышфразовага адзінства” [4, с. 3]. Прапануючы тры адметныя тлумачэнні сутнасці акрэсленага паняцця, аўтар не адмаўляе магчымасці ўключэння абзаца ў сістэму знакаў прыпынку, звяртаючы ўвагу на паўзу паміж абзацамі. Дарэчы, на здольнасць абзаца функцыянаваць у якасці знака прыпынку ўказваў і Г.Н. Ключаў [5, с. 236].

З такой супярэчлівай камбінацыяй тлумачэнняў (стылістычная катэгорыя і пунктуацыйны знак) можна пагадзіцца, прааналізаваўшы стылістычныя функцыі знакаў прыпынку, прапанаваныя А.І. Яфімавым. Даследчык сцвярджае, што: “1) пры дапамозе іх [знакаў прыпынку. – В. С.] перадаюцца эмацыянальна-экспрэсіўныя адценні слоў і выразаў; 2) спецыфічнае іх прымяненне адлюстроўвае своеасаблівасць пісьменніцкага выкладу, спосабы словаўжывання і пабудовы фразы; 3) у паэтычных творах (як і ў праязнічных) яны вылучаюць рытма-меладычныя тыпы маўлення і раздзяляюць тэкст на часткі; 4) выступаючы ў сваёй асноўнай функцыі, знакі прыпынку афармляюць логіка-граматычныя адносіны паміж сказамаі і членамі сказаў” [6, с. 424]. Усе адзначаныя ўласцівасці, нават у яшчэ большай ступені, характэрныя і для абзаца: абзац не проста перадае, а ўзмацняе эмацыянальна-экспрэсіўныя значэнні слоў; падзел тэксту на абзацы абумоўлены індывідуальным стылем пісьменніка; абзац сэнсава і візуальна падзяляе тэкст на лагічна завершаныя паміж сабой адрэзкі.

Мэта дадзенага даследавання – ахарактарызаваць функцыі абзаца ў літаратурна-мастацкім тэксце, не адмаўляючы слушнасці заўваг наконт магчымага ўключэння абзаца ў сістэму знакаў прыпынку.

Матэрыялам даследавання з’яўляліся беларускія літаратурна-мастацкія творы. У ілюстрацыйны матэрыял уключаны прыклады, якія, на нашу думку, найбольш выразна ахарактызуюць спецыфіку функцый абзаца і адметнасць абзацавання ў тэкстах розных ідыястыляў.

У працы ў якасці метадаў даследавання выкарыстаны ў асноўным параўнальны і супастаўляльны аналіз: спачатку падбіраецца ілюстрацыйны матэрыял для пацвярджэння разнастайнасці функцый абзаца, потым засяроджаецца ўвага на адметнасці функцый абзаца ў творах беларускіх пісьменнікаў.

Магчымыя тлумачэнні абзаца даюць падставы адзначаць наступныя яго функцыі: 1) структурна-семантычную; 2) выдзяляльную; 3) стылістычную; 4) тэкстаўтваральную.

**Структурна-семантычная** функцыя абзаца прадугледжвае вылучэнне ў абзац сказа або комплексу сказаў, якія нясуць значную сэнсавую нагрузку ці маюць большую важкасць у параўнанні з папярэднім інфармацыяй. Такая функцыя арыентуе на пераважнае выкарыстанне кампазіцыйна-сэнсавага прынцыпу абзацавання, калі чырвоны радок сігналізуе аб параўнальна новай інфармацыі. Напрыклад:

*Дабранега любіла дажджы, а ў гэтае лета яны ішлі вельмі часта. Пад густы шум дажджу адчыняла Дабранега акно церама, глядзела, як танцуюць светлыя струмені, як пластом кладзецца трава пад іхнімі ўдарамі, як рознакаляровыя пырскі рассыпаюцца ва ўсе бакі ад гладкіх дошак ганка.*

*Вячка амаль увесь час быў у раз'ездах – імчаўся з дружынаю да эстаў у Сакалу, ездзіў да літоўцаў, да кураў і земгалаў, гасцяваў у Пскове і Ноўгарадзе. І ўсюды падбухторваў мясцовых князёў і старэйшын супраць тэўтонаў. Адна была ў яго заветная мара – скінуць тэўтонаў у Варажскае мора (Л. Дайнека. Меч князя Вячкі).*

Кожны абзац працытаванага ўрыўка характарызуе думкі, пачуцці і ўчынкі розных герояў, Дабранегі і Вячкі. Такі падзел на абзацы можа не толькі супастаўляць дзеянні герояў у нейкім часавым плане (як гэта ўласціва для прыведзенага ўрыўка), але і супрацьпастаўляць або паслядоўна называць характарыстыкі асоб ці прадметаў – інакш кажучы, узмацняць значнасць вылучанай інфармацыі, засяроджваць на ёй увагу афармленнем з новага радка.

Рэалізацыі структурна-семантычнай функцыі спрыяе таксама прынцып суадноснасці абзаца і складанага сінтаксічнага цэлага (ССЦ): у абзац часта вылучаюцца зачын і канцоўкі ССЦ, а таксама “свабодныя сказы”, якія нельга аднесці ні да аднаго з сумежных ССЦ. Часта вылучэнне ў новы абзац звязана са сказам, які адначасова з’яўляецца канцоўкай папярэдняга і зачынам наступнага ССЦ:

*Здаецца, люты трыццаць чацвёртага.*

*Глухая, белая, марозная зіма. Вёска заціснута ў цішыню, адарвана ад свету, ізалявана, як востраў, які сярод белага непарушанага акіяна.*

*І раптам – такая падзея! У Ніжнія Байдуны ўехалі поўныя сані-развалы музыкаў. Гармонік, скрыпка, бубен і кларнет. Уехалі ў вёску як немаведама адкуль, разбудзілі яе сярод белага, соннага адвячорка, грывы нулі, рэзнулі, жарнулі – як хочаш, гавары, а да таго ж яшчэ – закукурыкалі (Я. Брыль. Ніжнія Байдуны).*

Падкрэсленыя сказы, па сутнасці, выступаюць зачынамі сумежных ССЦ. Першы зачын вылучаны ў асобны абзац, бо спыняе ўвагу на сканцэнтраванасці далейшых апісанняў вакол адзначанага часу. Другі зачын акцэнтуюе ўвагу на самой падзеі, якая разбудзіла вёску. Марфалагічныя (злучнік *і*, прыслоўе *раптам*) і сінтаксічныя (няпоўны сказ) сінсемантычныя сродкі міжфразавай сувязі накіроўваюць да папярэдняга паведамлення, адначасова сцвярджаючы яго адносную завершанасць. Выкарыстанне назоўніка з абстрактным значэннем (*падзея*) мае, наадварот, значэнне праспекцыі, сігналізуючы такім чынам аб пачатку новай інфармацыі.

**Выдзяляльная** функцыя абзаца заключаецца ў размежаванні маналагічнага і дыялагічнага пісьмовага маўлення. З аднаго боку, абзац з’яўляецца фармальным сродкам размежавання рэплік дзейных асоб, аднак абзацаваныя рэплікі нібы ўзнаўляюць размову, ствараюць ўражанне жывой гаворкі, у той час як неабзацаваныя маюць эффект уяўнасці і звычайна выкарыстоўваюцца пры перадачы размовы персанажа з выдуманым героем, з самім сабой, урэшце пры перадачы размовы, што магла мець месца ў мінулым. Абзацаванае афармленне рэплік можа быць традыцыйным (калі перад кожным асобным выказваннем ставіцца працяжнік) і нетрадыцыйным (пры якім кожнае выказванне бярэцца ў двукоссе). Напрыклад:

*Ціха, незвычайна ціха было ў лесе.*

*І неяк быццам нават трохі вусцішна, трывожна. Трэснуў, мусіць, не вытрымаўшы цяжару снегу, сучок, піскнуў недзе ў стволлі дрэў берасцянік. І зноў цішыня, як у магіле. Нават адвечнага ляснага гуду-пошуму і то не чуваць.*

*“Што ж рабіць? Шукаць Багавіка ці...” – думаў, мучыўся ў здагадках Васіль Кулага.*

*“Трэба ўсё ж шукаць...”*

*“Дзе?”*

*“Перш за ўсё ў леснічоўках. У адну зазірнуць, а калі там няма – у другую. Дзесьці ж Багавік ёсць, не іголка ж ён, каб згубіцца...”*

*Скрануўся з месца, пачаў зноў мясіць на цаліку гурбы, кіруючыся ўбок, у заглуш лесу (Б. Сачанка. Вялікі лес).*

Пытальна-адказавая форма рэплік стварае ўражанне звычайнага дыялога. Абзацаванне кожнага выказвання ў спалучэнні з двукоссем не проста прыцягвае ўвагу сваёй нечаканасцю, але і накіроўвае да імпліцытнага ўспрымання пададзенай інфармацыі (чалавек у адчаі, ён зусім адзін і нават параіцца хіба толькі сам з сабой). Спецыфічнае спалучэнне няўласна-простай мовы, з аднаго боку, мае экспрэсіўную афарбаванасць, а з другога – з’яўляецца адным са сродкаў фарміравання пісьменніцкага ідыястылю: у пераважнай большасці выпадкаў для літаратурна-мастацкіх твораў характэрна размежаванне спосабаў перадачы чужой мовы, спалучальнасць жа некаторых спосабаў заўсёды арыгінальная і мае дадатковы, скрыты, няяўны сэнс.

**Стылістычная** функцыя абзацавання забяспечваецца выкарыстаннем у межах аднаго абзаца пэўнай стылістычнай фігуры (або некалькіх узаемна абумоўленых стылістычных фігур): сінтаксічнага паралелізму, рытарычнага пытання, эпіфары, анафары, градацыі. Часам з мэтай найбольш моцнага ўздзеяння на рэцыпіента можа выкарыстоўвацца некалькі стылістычных фігур:

*Дзе яшчэ ў свеце можна пачуць такое: “Роднай мовы не ведаю”?!*

*Хто яшчэ, акрамя нас, беларусаў, можа пахваліцца такою дурнотаю: “Роднай мовай не валодаю”?!*

*Які яшчэ дзяржаўны функцыянер можа прызнацца ў сваім невуцтве: “Роднай мовы не ведаю”?!*

*І, урэшце, хто ў свеце можа зразумець такі абсурд: “Роднай мовы не вывучаў”?!*

*Хіба можа чалавек лічыць сябе пісьменным, калі роднай мовы ён не вывучаў (Я. Сіпакоў. Узятак з маўчання).*

У працытаваным ССЦ усе абзацы арганізаваны з аднаго пытальна-рытарычнага сказа, які мае лексічна і семантычна блізкае напайненне (*роднай мовы не ведаю: роднай мовай не валодаю: роднай мовы не вывучаў*); кожны наступны сказ дае больш выразную і катэгарычную ацэнку ў адносінах да тых, хто адмаўляецца ад роднай мовы (*дурнота – невуцтва – абсурд – непісьменнасць*). Цікавае спалучэнне розных фігур ўзмазняе эмацыянальнае ўздзеянне на рэцыпіента, пераконвае ў бяспрэчнасці аўтарскага меркавання.

**Тэкстаўтваральная** функцыя абзацавання вынікае не толькі з адпаведнасці абзаца пэўнаму ССЦ. Варта заўважыць, што ў творах мастацкай літаратуры абзац, адпаведны ССЦ, не такая ўжо частая з’ява, часцей сустракаюцца абзацы, якія аб’ядноўваюць не толькі ССЦ (В. Быкаў, В. Казько, Л. Дайнека), а таксама абзацы, што выступаюць будаўнічым матэрыялам для ССЦ (У. Караткевіч, Я. Брыль, Я. Маўр). Тэкстаўтваральныя магчымасці абзаца звязаны з рэалізацыяй прынцыпу кантактнай неспалучальнасці: у адзін абзац не могуць быць аформлены сказы, у якіх апошняе слова папярэдняга абзаца не звязваецца з першымі словамі наступнага абзаца (найчасцей займеннік адносіцца не да апошняга назоўніка таго ж роду і ліку, як таго патрабуюць правілы словаўжывання). Пацвярджэннем зробленых заўваг можа паслужыць наступны прыклад:

*...Незразумелым болем замілавання душылі яго [Фішара. – В. С.] слёзы перад босымі нагамі “Блуднага сына”, немы крык гневу і жаху заўжды рваўся з горла перад катастрофай Пампеі, хлопцу хацелася маліцца на “Джаконду”, бясконца разглядаць незвычайныя твары, позы, адзенне славутай Іванаўскай “Месіі”, буйная сарам’яжная радасць жыцця ахоплівала яго ля палотнаў Рубенса.*

*І ён, не стаўшы мастаком, усё ж звязаў сваё жыццё з мастацтвам (Жураўліны крык);*

*Калі яны яшчэ ішлі цераз гарод, Рыбак сваім спрактыкаваным вокам убачыў, што ў хаце гарыць святло – з верхніх шыб замёрзлых акенцаў цмяна выбіваўся агеньчык газнічкі. Тым лепш, падумаў Рыбак і ціхенька ступіў на рыпучы ганак.*

*Ён не ступаў, дзверы былі не запертыя, управіцца з імі яму, колішняму вясковаму жыхару, было звыкла і проста: павярнуў закрутку, і дзверы, трошкі рыпнуўшы, расчыніліся (Согнікаў).*

Як бачым, граматычна-стылістычная ўласцівасць асабовых займеннікаў – суадносіцца з апошнімі ўжытымі перад імі назоўнікамі таго ж роду і ліку. Аб’яднанне працытаваных сказаў у адзін абзац у абодвух выпадках прывяло б да лексічнай несумяшчальнасці (*Рубенс – ён, не стаўшы мастаком; ганак – ён не ступаў*).

Вылучэнне сказаў з падкрэсленымі займеннікамі ў асобныя абзацы аддае займеннік ад блізкага яму назоўніка таго ж роду і ліку, адбываецца паслабленне сінтаксічнай сувязі з папярэдняй часткай літаратурна-мастацкага тэксту. Абзацаванне ў такім выпадку становіцца сэнсава неабходным.

Выяўленне ў новы абзац часта адбываецца з мэтай размежавання розных тыпаў маўлення:

*Чалавек ідзе і памірае ў дарозе, пакідаючы пасля сябе маўклівы курган. А народ спяшаецца далей. Куды ж ідзе народ? Што гоніць яго да напятай цецівы небасхілу? Сакавітая густая трава для авечак і коней? Глыбокія, поўныя сцюдзёнай вады калодзежы? А можа, цені продкаў? Яны падобныя на хмары, такія ж зменлівыя, загадкавыя, у вечным руху, ніколі не ведаеш – гнеў ці ласка вырвецца з таемных глыбін. Куды ж ідзе народ куманаў?*

*Так думаў хан Гіргень. Ягоная вежа была над вузкай стэпавай рачулкай. Чыгул. Спёкай поўнілася шэрае неба. Людзям і жывёле не хапала вады. Траву коні і авечкі аб’елі да самай зямлі. Худыя вярблуды, заплюшчыўшы вочы, стаялі, як здані, каля сцёртых дзіравых шатроў (Л. Дайнека. След ваўкалака).*

Выдзяленне працытаваных абзацаў адбываецца ў непасрэднай сувязі са змяненнем тыпу маўлення: у першым абзацы – разважанне, у другім – апавяданне. Такі прынцып абзацавання ўласцівы для тых аўтараў, якія схільны да адпаведнасці абзаца і ССЦ (Л. Дайнека, Б. Сачанка, І. Навуменка).

**Вывады.** Аналіз прынцыпаў абзацавання літаратурна-мастацкіх твораў розных аўтараў прыводзіць да наступных высноў:

- мастацкае абзацаванне зусім не вылучаецца строгай адпаведнасцю з падзелам на ССЦ, больш за тое, супадзенне абзаца і ССЦ у мастацкім стылі бывае не так ужо часта, больш распаўсюджана ўключэнне ў адно ССЦ некалькіх абзацаў або арганізацыя ў адзін абзац некалькіх ССЦ;

- разнастайнасць функцый абзаца непасрэдна звязана з магчымымі яго тлумачэннямі як чырвонага радка, як часткі тэксту ад аднаго чырвонага радка да другога, як звышфразавы адзінства і, урэшце, як пунктуацыйнага знака.

Пералічаныя азначэнні накіроўваюць да наступных *функцый абзаца*:

- структурна-семантычнай (з чырвонага радка афармляецца сэнсава адметная або больш важкая ў параўнанні з папярэдняй інфармацыя);

- выдзяляльнай (абзац раздзяляе маналагічнае і дыялагічнае маўленне, часта размяжоўвае асобныя рэплікі, у гэтым плане ўлічваецца яго магчымасці як спецыфічнага знаку прыпынку);

- стылістычнай (прынцыпы суадносін абзаца і ССЦ ляжаць у аснове фарміравання пісьменніцкага ідыястылю – абзац у такім выпадку цесна звязаны з паняццем ЗФА) і тэкстаўтваральнай (абзац успрымаецца як неаб'емная частка тэксту);

Усе адзначаныя функцыі абзаца раскрываюцца ў любым тэксце, аднак літаратурна-мастацкія творы дазваляюць адзначыць своеасаблівасць праяўлення ў іх кожнай функцыі: індывідуальны падыход назіраецца не толькі пры спалучальнасці ў абзацах экспрэсіўных стылістычных фігур, але і ў рэалізацыі прынцыпаў кантактнай неспалучальнасці, змены функцыянальна-сэнсавага тыпу маўлення.

Рэалізацыі кожнай функцыі абзаца ў літаратурна-мастацкім тэксце спрыяюць спецыфічныя прынцыпы абзацавання: так, структурна-семантычная функцыя праяўляецца пры дапамозе прынцыпу структурнай суадноснасці абзаца і ССЦ (улічваецца таксама схільнасць да вылучэння ў абзац зачынаў і канцоў ССЦ, а таксама “свабодных сказаў”, якія нельга ўключыць у сумежныя ССЦ; выдзяляльная функцыя арыентуецца на прынцып змены маналагічнага і дыялагічнага маўлення; стылістычная функцыя прадугледжвае выкарыстанне экспрэсіўных сродкаў выразнасці; тэкстаўтваральная функцыя забяспечвае цэласнасць інфармацыі, змешчанай у мастацкім творы, і звязваецца з усімі магчымымі прынцыпамі абзацавання).

#### ЛІТАРАТУРА

1. Сильман, Т.И. Проблемы синтаксической стилистики (на материале немецкой прозы) / Т.И. Сильман, // Ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. – Л.: Просвещение, 1967. – Т. 315. – 152 с.
2. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – М.: Сов. энцикл., 1969. – 608 с.
3. Розенталь, Д.Э. Словарь-справочник лингвистических терминов / Д.Э. Розенталь, М.А. Теленкова. – М.: Просвещение, 1985. – 399 с.
4. Абабурка, М.В. Слоўнік-даведнік асноўных лінгвастылістычных і тэксталагічных тэрмінаў / М.В. Абабурка. – Магілёў: МДУ імя А.А. Куляшова, 1998. – 24 с.
5. Ключаў, Г.Н. Основы і нормы сучаснай беларускай пунктуацыі / Г.Н. Ключаў. – Гродна: ГрДУ імя Я. Купалы, 1993. – 268 с.
6. Ефимов, А.И. Стилистика художественной речи / А.И. Ефимов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1961. – 520 с.

Пасмуніў 16.02.2012

#### THE FUNCTIONS OF A PARAGRAPH IN IMAGINATIVE AND LITERARY TEXTS

##### V. SAUCHANKA

*The opportunity of different definitions of a paragraph is explained in the article 'The Functions of a Paragraph in Imaginative and Literary Texts'. On the basis of these definitions it is suggested to mention the following functions of a paragraph: structural and semantic, emphatic, stylistic and text-building function. To verify different functions of a paragraph the visual material is collected and the attention is attracted to peculiarities of a paragraph in the works of Belarusian writers. There isn't a rejection of including a paragraph in the system of punctuation marks. The functions of a paragraph are characterized together with other punctuation marks. There is a confirmation of the realization of each function of a paragraph in imaginative and literary texts that is directly connected with the principle of paragraph's division.*

УДК 81'28

**ПРОБЛЕМА РАЗГРАНИЧЕНИЯ ПОНЯТИЙ «ЯЗЫКОВАЯ»  
И «НАУЧНАЯ» КАРТИНЫ МИРА****О.И. ЛЮБЕЦКАЯ***(Полоцкий государственный университет)*

*Рассмотрена история возникновения и развития идеи «языковой картины мира». Анализируются различные подходы в отечественной и зарубежной лингвистике к определению и описанию «языковой картины мира». До настоящего времени не существует единого мнения о том, как следует трактовать это понятие. Языковая «наивная» картина мира зачастую противопоставляется научной картине мира. В статье представлены основные характеристики «научной картины мира». Описаны фундаментальные различия между языковой и научной картинами мира, что позволяет сделать вывод о нетождественности этих двух понятий, которые представляют собой отличные друг от друга конструкции, отражающие реальный материальный мир. Научная картина мира играет роль объективной картины мира, тогда как языковая картина всегда субъективна. Они взаимосвязаны между собой, но существуют параллельно и не стремятся соответствовать друг другу.*

**Введение.** Понятие «картина мира» используется весьма активно представителями самых разных наук: философии, психологии, культурологи, гносеологии, когнитивистики, лингвистики. Конкретизируясь дополнительными определениями – «научная», «общенаучная», «частнонаучная», «естественнонаучная», «историческая», «физическая», «биологическая», «языковая», понятие «картина мира» входит в обиход еще большего числа областей научного знания. Тем не менее, прочно войдя в разряд «рабочих» понятий многих наук, оно, до известной степени, по-прежнему остается метафорой, не всегда получает достаточно четкое и однозначное толкование даже в среде специалистов одного профиля.

«Языковая картина мира» (ЯКМ) становится в последние годы одной из наиболее «модных» тем отечественного языкознания. И в то же время, как это часто бывает с получившими широкое распространение обозначениями, до сих пор не существует достаточно четкого представления, какой именно смысл вкладывается в это понятие пишущими и как, собственно, следовало бы истолковывать его читающим.

В лингвистической литературе статус понятия «научная картина мира» (НКМ), как правило, не дискутируется. Рассуждения о том, что следует понимать под термином «картина мира», относятся целиком к ЯКМ национального языка. И зачастую не делается даже попыток отделить научную картину мира от представления мира ненаучным сознанием, либо наоборот, некоторые ученые стараются привести ЯКМ в соответствие с НКМ.

**Основная часть.** Применительно к лингвистике картина мира (КМ) в любом случае должна представлять собой тем или иным образом оформленную систематизацию плана содержания с помощью языка. Любой национальный язык выполняет несколько основных функций: функцию общения (коммуникативную), функцию сообщения (информативную), функцию воздействия (эмотивную) и, что для нас особенно важно, функцию фиксации и хранения всего комплекса знаний и представлений данного языкового сообщества о мире. Такое универсальное, глобальное значение – результат работы коллективного сознания – зафиксировано в языке, прежде всего в его лексическом и фразеологическом составе. Но существуют разные виды человеческого сознания: индивидуальное сознание отдельного человека, коллективное быденное сознание нации, научное сознание. Результат осмысления мира каждым из видов сознания фиксируется в матрицах языка, обслуживающего данный вид сознания [1, с. 4].

Таким образом, следует говорить о множественности языковых картин мира: о научной языковой картине мира, о языковой картине мира определенного языка, о языковой картине мира отдельного человека.

Можно, конечно, утверждать, что понятие языковая картина мира относится к числу тех «широких» понятий, обоснование применения которых не является обязательным, а, точнее, является само собой разумеющимся. Ведь немного найдется исследователей, начинающих свою работу определением понимания термина «язык», хотя вполне понятно, что употребляют слово «язык» по ходу изложения им придется неоднократно. Более того, если их спросить, что такое язык, многие не сразу смогут на данный вопрос ответить. Причем качество конкретной работы совершенно необязательно будет напрямую связано со способностью ее автора истолковывать смысл употребляемых понятий.

Некоторое равнодушие и, возможно, хладнокровие лингвистов к этой стороне вопроса имеет свое рациональное объяснение. Одно из них сводится к следующему. Выражение «языковая картина мира» по сути своей до сего дня не терминологично, оно употребляется как пусть и удачная, но все же метафора, а давать определения метафорическому выражению – дело неблагодарное. В той же области, где слово «картина» употребляется терминологически (а именно в искусствоведении), отношение к нему, конечно,

совсем иное, и баталии вокруг его понятийного содержания могут быть не менее жаркими, чем вокруг содержания термина «слово» в языкознании.

И все же сам факт обостренного интереса языковедов к проблемам, так или иначе связываемым с картиной мира, свидетельствует о том, что этим выражением обозначается нечто, относящееся к основам, определяющее сущность языка, а точнее, воспринимаемое как определяющее его сущностное предназначение «сейчас», т.е. сущностную роль языка на современном этапе развития науки о языке.

Вильгельм фон Гумбольдт был одним из первых лингвистов, кто обратил внимание на национальное содержание языка и мышления, отмечая, что «различные языки являются для нации органами их оригинального мышления и восприятия» [2, с. 324]. Каждый человек имеет субъективный образ некоего предмета, который не совпадает полностью с образом того же предмета у другого человека. Объективироваться это представление может «только благодаря языку, не отрываясь в то же время от субъекта» [2, с. 77]. Слово, таким образом, несет на себе груз субъективных представлений, различия которых находятся в определенных рамках, так как их носители являются членами одного и того же языкового коллектива, обладают определенным национальным характером и сознанием. По В. фон Гумбольдту, именно язык оказывает влияние на формирование системы понятий и системы ценностей. Эти его функции, а также способы образования понятий с помощью языка считаются общими для всех языков. В основе различий лежит своеобразие духовного облика народов – носителей языков, но главное несходство языков между собой состоит в форме самого языка, в способах выражения мыслей и чувств [2, с. 71].

Вильгельм фон Гумбольдт рассматривает язык как своеобразный «промежуточный мир» между мышлением и действительностью, при этом язык фиксирует особое национальное мировоззрение: «Как отдельный звук встает между предметом и человеком, так и весь язык в целом выступает между человеком и природой, воздействующей на него изнутри и извне» [2, с. 80]. Язык определяет восприятие действительности человеком. Картина мира – это подвижная, динамичная сущность, так как образуется она из языковых вмешательств в действительность.

Таким образом, в формировании обоих понятий огромная роль принадлежит языку: «Язык – орган, образующий мысль, следовательно, в становлении человеческой личности, в образовании у нее системы понятий, в присвоении ей накопленного поколениями опыта языку принадлежит ведущая роль» [2].

Выражение «языковая картина мира» говорит о том, что могут существовать и другие способы его визуального представления, а в основе всех этих способов лежит сама возможность представления мира как картины. «Представить мир как картину» – что, собственно, это значит? Что в этом выражении есть мир, что есть картина и кто осуществляет представление мира в виде картины? Ответы на все эти вопросы попытался дать Мартин Хайдеггер в своей статье «Время картины мира», опубликованной впервые в 1950 году [3]. Основу этой статьи составил доклад «Обоснование новоевропейской картины мира метафизикой», прочитанный философом еще в 1938 году. Мысли Хайдеггера, высказанные в этом докладе, значительно опередили последующие дискуссии о сущности общенаучной картины мира и несколько не утратили своей значимости и в наше время.

По Хайдеггеру, в выражении «картина мира» мир выступает «как обозначение сущего в целом» [3]. Причем это имя «не ограничено космосом, природой. К миру относится и история. И все-таки даже природа, история и обе они вместе в их подспудном и агрессивном взаимопроникновении не исчерпывают мира. Под этим словом подразумевается и основа мира независимо от того, как мыслится ее отношение к миру» [3].

Картина мира – это не просто изображение мира, не нечто срисованное: «Картина мира, сущностно понятая, означает, таким образом, не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины» [3]. По Хайдеггеру, «Где мир становится картиной, там к сущему в целом приступают как к тому, на что человек нацелен и что он поэтому соответственно хочет преподнести себе, иметь перед собой и тем самым в решительном смысле представить перед собой» [3], причем представить его во всем, что ему присуще и его составляет, как систему.

Задавая вопрос, каждая ли эпоха истории имеет собственную картину мира, Хайдеггер отвечает на него отрицательно. Картина мира возможна только там и тогда, где и когда бытие сущего «ищут и находят в представленности сущего» [3]. Поскольку такое истолкование сущего невозможно ни для средневековья, ни для античности, постольку и невозможно говорить о средневековой и античной картине мира. Превращение мира в картину – это отличительная черта Нового времени, новоевропейского взгляда на мир. Причем «превращение мира в картину есть тот же самый процесс, что превращение человека внутри сущего в *subiectum*» [3].

Следствием скрещивания этих двух процессов, т.е. превращения мира в картину, а человека в субъект, является характерное для Нового времени превращение науки о мире в науку о человеке, т.е. в антропологию, понимаемую как такое философское истолкование человека, «когда сущее в целом интерпретируется и оценивается от человека и по человеку» [3]. С этим связано и возникновение с конца

XVIII века слова «мировоззрение» как обозначения позиции человека посреди сущего, «когда человек в качестве субъекта поднял собственную жизнь до командного положения всеобщей точки отсчета» [3].

Заслуга Л. Вайсгербера заключается в том, что он ввел в научную терминологическую систему понятие «языковая картина мира». Это понятие определило своеобразие его лингвофилософской концепции наряду с «промежуточным миром» и «энергией» языка.

Основными характеристиками языковой картины мира, которыми её наделяет Л. Вайсгербер, являются следующие [4]:

1) языковая картина мира – это система всех возможных содержаний: духовных, определяющих своеобразие культуры и менталитета данной языковой общности, и языковых, обуславливающих существование и функционирование самого языка;

2) языковая картина мира, с одной стороны, есть следствие исторического развития этноса и языка, а с другой – причина своеобразного пути их дальнейшего развития;

3) языковая картина мира как единый «живой организм» чётко структурирована и в языковом выражении является многоуровневой. Она определяет особый набор звуков и звуковых сочетаний, особенности использования артикуляционного аппарата носителей языка, просодические характеристики речи, словарный состав, словообразовательные возможности языка и синтаксис словосочетаний и предложений, а также свой паремиологический багаж. Другими словами, языковая картина мира обуславливает суммарное коммуникативное поведение, понимание внешнего мира природы и внутреннего мира человека и языковую систему;

4) языковая картина мира изменчива во времени, как и любой «живой организм», подвержена развитию, т.е. в вертикальном (диахроническом) смысле она в каждый последующий этап развития отчасти нетождественна сама себе;

5) языковая картина мира создает однородность языковой сущности, способствуя закреплению языкового, а значит и культурного её своеобразия в видении мира и его обозначения средствами языка;

6) языковая картина мира существует в однородном своеобразном самосознании языковой общности и передается последующим поколениям через особое мировоззрение, правила поведения, образ жизни, запечатлённые средствами языка;

7) картина мира какого-либо языка и есть та преобразующая сила языка, которая формирует представление об окружающем мире через язык как «промежуточный мир» у носителей этого языка;

8) языковая картина мира конкретной языковой общности и есть её общекультурное достояние.

Восприятие мира осуществляется мышлением, но с участием средств родного языка. Способ отражения действительности носит у Л. Вайсгербера идиоэтнический характер и соответствует статичной форме языка. По сути, учёный акцентирует интересубъектную часть мышления индивида: «Нет сомнения в том, что многие укоренившиеся в нас воззрения и способы поведения и отношения оказываются «выученными», т.е. общественно обусловленными, как только мы проследим сферу их проявления по всему миру» [4].

Язык как деятельность рассматривается и в трудах Л. Витгенштейна, посвященных исследованиям в области философии и логики. По мнению этого учёного, мышление имеет речевой характер и является деятельностью со знаками. Он выдвигает следующее положение: жизнь знаку дает его употребление. При этом «значение, которое присуще словам, не является продуктом нашего мышления» [5]. Значение знака есть его применение в соответствии с правилами данного языка и особенностями той или иной деятельности, ситуации, контекста. Поэтому одним из важнейших вопросов для Л. Витгенштейна является соотношение грамматического строя языка, структуры мышления и структуры отображаемой ситуации. Предложение – модель действительности, копирующая её структуру своей логико-синтаксической формой. Следовательно, в какой мере человек владеет языком, в такой степени он знает мир. Языковая единица представляет собой не некое лингвистическое значение, а понятие, поэтому Л. Витгенштейн не разграничивает языковую картину мира и картину мира в целом.

Основательный вклад в разграничение понятий «картина мира» и «языковая картина мира» внесен Э. Сепиром и Б. Уорфом, утверждавшими, что «представление о том, что человек ориентируется во внешнем мире без помощи языка и что язык является всего лишь случайным средством решения специфических задач мышления и коммуникации». В действительности «реальный мир» в значительной мере неосознанно строится на основе языковых привычек той или иной социальной группы» [6]. Употребляя сочетание «реальный мир», Э. Сепир имеет в виду «промежуточный мир», включающий язык со всеми его связями с мышлением, психикой, культурой, социальными и профессиональными феноменами. Именно поэтому Э. Сепир утверждает, что «современному лингвисту становится трудно ограничиваться лишь своим традиционным предметом... он не может не разделять взаимных интересов, которые связывают лингвистику с антропологией и историей культуры, с социологией, психологией, философией и – в более отдаленной перспективе – с физиологией и физикой» [6].

Современные представления о ЯКМ выглядят следующим образом. Согласно Н.И. Сукаленко, язык – факт культуры, составная часть культуры, которую мы наследуем, и одновременно ее орудие. Культура народа вербализуется в языке, именно язык аккумулирует ключевые концепты культуры, транслируя их в знаковом воплощении – словах. Создаваемая языком модель мира есть субъективный образ объективного мира, она несет в себе черты человеческого способа миропостижения [7], т.е. антропоцентризма, который пронизывает весь язык. Данную точку зрения разделяет В.А. Маслова: «Языковая картина мира – это общекультурное достояние нации, она структурирована, многоуровневая. Именно языковая картина мира обуславливает коммуникативное поведение, понимание внешнего мира и внутреннего мира человека. Она отражает способ речемыслительной деятельности, характерной для той или иной эпохи, с ее духовными, культурными и национальными ценностями» [8].

Под языковой картиной мира Е.С. Яковлева понимает «зафиксированную в языке и специфическую для данного языкового коллектива схему восприятия действительности» – это своего рода мировидение через призму языка [9, с. 9].

Понятие наивной языковой картины мира, как считает Д.Ю. Апресян, «представляет отраженные в естественном языке способы восприятия и концептуализации мира, когда основные концепты языка складываются в единую систему взглядов, своего рода коллективную философию, которая навязывается в качестве обязательной всем носителям языка [10, с. 39].

Языковая картина мира является «наивной» в том смысле, что во многих существенных отношениях она отличается от «научной» картины. При этом отраженные в языке наивные представления отнюдь не примитивны: во многих случаях они не менее сложны и интересны, чем научные. Таковы, например, представления о внутреннем мире человека, которые отражают опыт интроспекции десятков поколений на протяжении многих тысячелетий и способны служить надежным проводником в этот мир [10].

Языковая картина мира, как отмечает Г.В. Колшанский, базируется на особенностях социального и трудового опыта каждого народа. В конечном счете, эти особенности находят свое выражение в различных лексической и грамматической номинации явлений и процессов, в сочетаемости тех или иных значений, в их этимологии (выбор первоначального признака при номинации и образовании значения слова). В языке «закрепляется все разнообразие творческой познавательной деятельности человека (социальной и индивидуальной)», которая заключается именно в том, что «он в соответствии с необозримым количеством условий, являющихся стимулом в его направленном познании, каждый раз выбирает и закрепляет одно из бесчисленных свойств предметов и явлений и их связей. Именно этот человеческий фактор наглядно просматривается во всех языковых образованиях как в норме, так и в его отклонениях и индивидуальных стилях» [11, с. 33].

Итак, понятие ЯКМ включает две связанные между собой, но различные идеи: 1) картина мира, предлагаемая языком, отличается от «научной» и 2) каждый язык рисует свою картину, изображающую действительность несколько иначе, чем это делают другие языки. Реконструкция ЯКМ составляет одну из важнейших задач современной лингвистической семантики.

Исследование ЯКМ ведется в двух направлениях, в соответствии с названными двумя составляющими этого понятия. С одной стороны, на основании системного семантического анализа лексики определенного языка производится реконструкция цельной системы представлений, отраженной в данном языке, безотносительно к тому, является она специфичной для данного языка или универсальной, отражающей «наивный» взгляд на мир в противоположность «научному». С другой стороны, исследуются отдельные характерные для данного языка (лингвоспецифичные) концепты, обладающие двумя свойствами: они являются «ключевыми» для данной культуры (в том смысле, что дают «ключ» к ее пониманию) и одновременно соответствующие слова плохо переводятся на другие языки – переводной эквивалент либо вообще отсутствует, либо такой эквивалент в принципе имеется, но он не содержит именно тех компонентов значения, которые являются для данного слова специфичными.

В лингвистической литературе статус понятия «научная картина мира» (НКМ), как правило, не дискутируется. Рассуждения о том, что следует понимать под термином «картина мира», относятся целиком к ЯКМ национального языка. Относительно статуса НКМ спорить как будто не о чем. Это очевидная объективная константа в традиционной бинарной оппозиции: НКМ – ЯКМ (отраженные соответственно в языке науки и в литературном национальном языке), где лингвисты целиком поглощены именно второй составляющей. Язык же науки обычно анализируется не в плане выяснения его концептуального статуса, а в плане прикладного описания отдельных терминологий. Это вполне понятно и объяснимо. Однако для полноты представления о статусе анализируемого нами понятия представляется не лишним обратиться к тому, как НКМ интерпретируют в смежных науках. Наибольшее внимание статусу НКМ уделяют в философии.

Интерес к пониманию статуса научного знания, к оформлению этого знания в некую всеобъемлющую структуру проявляли многие выдающиеся ученые: А. Эйнштейн, В.И. Вернадский, М. Планк и

другие. В их высказываниях объем понятия НКМ, да и просто «картина мира», очерчивается еще очень неточно, приблизительно. Например, А. Эйнштейн отмечал, что человеку свойственно стремление каким-то адекватным способом создать в себе простую и ясную картину мира для того, чтобы оторваться от мира ощущений, чтобы в известной степени попытаться заменить этот мир созданной таким образом картиной. Этим занимаются художник, поэт, теоретизирующий философ и естествоиспытатель, каждый по-своему. На эту картину и ее оформление человек переносит центр тяжести своей духовной жизни, чтобы в ней обрести покой и уверенность [1].

В этом определении нет даже попытки отделить научную картину мира от представления мира ненаучным сознанием. Сказано лишь, что человек пытается заменить реальный мир картиной, созданной в себе (т.е. в своем сознании) и тем или иным образом оформленной, материализованной в научной теории, классификации, в произведении искусства. Подобные толкования находятся на одном из полюсов широчайшего спектра интерпретаций НКМ, а именно: КМ (более общее по отношению к НКМ понятие) трактуется предельно недифференцированно, отмечаются лишь самые общие черты этого понятия. Из определений такого рода следует лишь то, что КМ – это порожденная человеком упрощенная замена реального мира придуманной схемой мира или образом мира.

Уже большую конкретность в определении КМ и НКМ мы находим у М. Планка. Формирование КМ, по его мнению, проходит два этапа: первый этап – чувственное, субъективное, многообразное восприятие мира; второй этап – замена «пестрого субъективного многообразия» объективным законом, порядком, универсальным знанием о мире. Для Планка первоначальная КМ (донаучная) – это непосредственное, чувственное, не для всех народов одинаковое восприятие действительности, а НКМ – это мир точной науки. При таком понимании данных понятий за пределами КМ и НКМ остается все, что связано с человеком и обществом, поскольку социальная сфера не является объектом точных наук. Включение в НКМ всего, что касается общества и человека, позволяет сделать ее универсальной. Именно поэтому, по представлениям философов, в НКМ должна реализовываться мысль В.И. Вернадского о соединении в процессе развития науки отдельных частных явлений в целое: и движение небесных тел, и возникновение и развитие мельчайших организмов, и эволюция человеческих сообществ, и исторические явления, и т.д. – все это дает единую картину Вселенной.

Мартин Хайдеггер [3] излагает следующее понимание отношения человека и КМ:

- человек изображает мир как картину;
- человек понимает мир как картину;
- мир превращается в картину;
- человек покоряет мир как картину.

Хайдеггер делает очень важный вывод: человек изображает, составляет для себя картину мира, и с этого момента начинается его деятельность как субъекта исторического процесса. Для него понятие КМ неразрывно связано с человеком как субъектом познания и изменения мира. Хайдеггер пишет: «Чем шире и радикальнее человек распоряжается покоренным миром, чем объективнее становится, тем неудержимее наблюдение мира, и наука о мире превращается в науку о человеке, в антропологию» [3].

Если синтезировать все имеющиеся понимания НКМ, получится предельно широкая трактовка. При такой трактовке в НКМ включается не только вся система научного знания, но и собственно весь познавательный процесс в системе того или иного миропонимания, мировоззрения. Представляется возможным вообще говорить не об объеме этого понятия, а о его многозначности. В этом случае исследователь с полным правом может пользоваться термином НКМ в любом из его значений (естественно, предварительно эксплицировав это значение).

Некоторые исследователи понятие НКМ разделяют на два более частных понятия: «общенаучная картина мира» (ОНКМ) и «частнонаучная картина мира» (ЧНКМ). По этому поводу Л.В. Яценко пишет, что ОНКМ и ЧНКМ – это «различные, хотя и родственные кое в чем структуры, выполняющие различные нормативные миссии. Первая структура – это компонент мировоззрения... Структуры второго типа – это системы главных принципов и фундаментальных понятий каждой отрасли знания или их разделов, занимающие промежуточное положение между КМ эпохи и специальной дисциплиной на определенном уровне ее развития» [12, с. 38 – 39].

Анализируя существующие подходы к НКМ, П.С. Дышлевый и Л.В. Яценко отмечают, что преобладают две точки зрения на НКМ – «сциентистская» и «натурфилософская» [13]. Первая из них предполагает, что НКМ вырабатывается частными науками и представляет собой научный слой знания о мире, вторая же предполагает наличие у НКМ особого характера целостности, тяготение к панорамному охвату реальности, что, естественно, приближает ее к мировоззрению.

Нам ближе именно «сциентистское» понимание термина НКМ. В дальнейшем Научной Картиной Мира (НКМ) мы будем именовать именно «всю совокупность научных знаний о мире, выработанную всеми частными науками на данном этапе развития человеческого общества» [1, с. 9]. В нашем понима-

нии НКМ – это отражение коллективного знания о мире, который включает и природу, и общество, и человека как общественное существо.

Такое расширенное понимание НКМ, выходящее за рамки естествознания, соответствует понятию «общая научная картина мира». Это понятие имеет иной смысл, нежели упомянутая выше «общенаучная картина мира». Общая научная картина мира выстраивается на основе идеи единства эволюции Вселенной и человека как существа биологического и социального. В отношении включения по отношению к ней находится естественнонаучная картина мира (ЕНКМ), состоящая в свою очередь из ряда частнонаучных картин мира, важнейшими из которых являются четыре: физическая (ФКМ), химическая (ХКМ), биологическая (БКМ), астрономическая (АКМ). Безусловно, ФКМ – самая главная из четырех ЧНКМ, поскольку именно физика является фундаментом современного естествознания.

Научная картина мира постоянно эволюционирует. Первоначально возникнув в результате стремления людей создать в своем сознании и воображении определенную модель природы, она различна на каждом этапе развития человечества, изменяется по мере накопления новых знаний и изменения представления об окружающем мире, т.е. НКМ эволюционирует по мере познания мира. Научную картину мира можно считать парадигмой миропонимания. Смена парадигм означает коренное изменение представлений о мире, т.е. научную революцию. Современная НКМ всего лишь определенная ступень в познании человеком мира и его закономерностей. Постоянное развитие одних картин мира другими, более адекватными Универсуму, – это и есть эволюция НКМ. Наиболее наглядно эволюцию НКМ можно проследить на примере ФКМ, занимающей доминирующее положение в естественнонаучной картине мира.

Четко и однозначно фиксируемых радикальных смен научной картины мира, научных революций в истории развития науки можно выделить три, которые обычно принято персонифицировать по именам трех ученых, сыгравших наибольшую роль в происходивших изменениях.

Один из первых опытов построения научной картины мира принадлежит Аристотелю. Он является создателем формальной логики. Аристотель выполнил задачу систематизации накопленных знаний о мире. Он разработал категориально понятийный аппарат, отделил науку о природе от математики и метафизики. Результатом этой научной революции стало возникновение самой науки и ее отделение от других форм познания и освоения мира, а также создание определенных норм и образцов научного знания.

Вторая научная революция, которая привела к смене существовавшей научной картины мира, связана с именем И. Ньютона и знаменует переход от геоцентрической модели мира к гелиоцентрической. Ньютон подвел итог исследованиям Коперника, Галилея, Кеплера, Декарта и сформулировал базовые принципы новой научной картины мира в общем виде. Результатом стало появление механистической научной картины мира на базе экспериментально-математического естествознания.

На рубеже XIX – XX веков стало возможным говорить о возникновении новой научной картины мира. Открытия Эйнштейна привели к тому, что была подорвана важнейшая предпосылка механистической картины мира – убежденность в том, что с помощью простых сил, действующих между неизменными объектами, можно объяснить все явления природы.

Эволюция ФКМ может быть представлена так: КМ древних – механистическая КМ – электромагнитная КМ – квантово-полевая КМ... Эволюция продолжается.

Научные знания о мире закреплены в языке науки, а точнее – в языках каждой из наук. Ядро же языка любой науки составляет используемая данной наукой терминология, т.е. совокупность обозначений научных понятий и категорий, которыми оперирует данная наука. С определенными допущениями можно утверждать, что НКМ зафиксирована в терминологиях частных наук, изучающих мир или отдельные его составляющие под разными углами зрения.

Исследователь О.А. Корнилов выделяет следующие характеристики НКМ [1, с. 12 – 13]:

1) НКМ постоянно изменяется. Это обусловлено непрерывным развитием науки. Коллективное научное знание о мире постоянно увеличивается, какие-то постулаты пересматриваются, отвергаются, дополняются, корректируются, появляется новое знание. Эти постоянные изменения ведут к появлению новых понятий и к корректировке уже имеющихся. Соответственно, появляются новые термины, традиционные термины наполняются новым содержанием; НКМ находится в постоянной динамике, она все время стремится ко все большей адекватности отражения объективного мира. Прекращение изменения НКМ означало бы конец научного прогресса, достижение коллективным научным сознанием предела познаваемости мира;

2) НКМ всегда останется «меньше» объективного мира в том смысле, что никогда не сможет стать ему тождественной, поскольку это означало бы окончательное познание всего сущего, всего пространственно-временного континуума. Оба эти положения вытекают из общефилософских аксиом о том, что, во-первых, пределов познания не существует, нет ничего непознаваемого, во-вторых, мир никогда не может быть познан до конца, познание бесконечно;

3) НКМ универсальна (едина) для всех языковых сообществ, так как научные знания объективны, они свободны от «языкового субъективизма», не зависят от специфики языка того или иного народа, его менталитета, традиций, нравственных приоритетов, национальной культуры в целом;

4) имея единый для всех народов содержательный инвариант, НКМ получает в каждом национальном языке национальную форму выражения посредством формирования национальных терминологий на родном языке носителей данного языка. Национальное языковое оформление НКМ ни в коей мере не затрагивает содержательную сторону НКМ, а лишь адаптирует универсальное знание к нуждам конкретного языкового сообщества;

5) НКМ существует в «национальной языковой оболочке» только тех народов, которые имеют традицию разработки, получения научного знания, традицию оперирования этим знанием (формы хранения и передачи), т.е. там, где есть соответствующая научная традиция. Если такой традиции нет, то содержательный инвариант НКМ оформляется:

- в языковую оболочку того языка, на котором осуществляются приоритетные разработки в той или иной области знания;

- в языковую оболочку того национального языка, который является посредником при передаче научных знаний данному языковому коллективу, данному народу, не имеющему собственной научной школы в какой-либо области знания и испытывающему сильное культурное (и соответственно, языковое) влияние другого народа;

6) национально-языковое оформление НКМ может быть полным, фрагментарным и может отсутствовать вообще. Это зависит от нескольких факторов. Во-первых, когда и на каком языке осуществлялось первичное накопление знаний в данной области, на каком языке изначально формулировались базовые понятия. Во-вторых, это зависит от того, насколько интенсивно данная область знания в последующем разрабатывалась учеными, представляющими тот или иной языковой социум, сложилась ли на этом языке собственная научная школа, собственная научная традиция. Полная НКМ, оформленная на национальном языке, существует только в том случае, если носители этого языка ведут научные исследования по всему спектру научного знания.

На наш взгляд, есть необходимость акцентировать внимание на принципиальной нетождественности НКМ и ЯКМ национальных языков. НКМ в языковой оболочке любого национального языка, так же как и ЯКМ этого языка (в меньшей, разумеется, степени), дает пищу для размышления о национальном образе мышления, отражает менталитет нации.

Отнюдь не все исследователи согласны с идеей множественности ЯКМ, множественности «точек зрения» на мир, да и самим определением «языковая картина мира». Примером другой точки зрения может служить монография Г.В. Колшанского «Объективная картина мира в познании и языке» [11]. Автор заявляет, что «Язык ... не создает какой-либо картины мира» [11, с. 33]. И далее: «Единый мир должен... означать и единое его «воспроизведение», – национальная же картина мира разрушает, по существу, этот единый мир, так как каждый народ может видеть этот мир только через призму своего языка (разные миры). Но этот феномен не зарегистрирован в истории человечества, доказательством чему является логическое взаимопонимание народов и единая человеческая практика освоения единого мира [11, с. 76].

Однако, все «разоблачения» ЯКМ строятся на том, что она не может отражать общую для всего человеческого рода концептуальную картину мира, в связи с чем возникает вопрос: разве ЯКМ должна это делать? Следовало бы дифференцировать познание научное и познание первичное, языковое, донаучное. Эти два процесса различаются как по характеру субъекта деятельности (в первом случае это коллективный разум всех поколений людей, занимающихся профессионально познавательной, т.е. научной деятельностью, а во втором – это коллективное сознание отдельного этноса – носителя языка), так и по времени осуществления (научное познание непрерывно, его скорость все увеличивается, новое знание заменяет старое, процесс динамичен; языковое познание мира произошло давно, на этапе становления этноса и его языка, это слепок с сознания представителей этноса в эпоху его становления).

Роль объективной картины мира выполняет НКМ, которая действительно объективна, но она не имеет отношения к какому-либо языку. Научная картина мира – плод познавательной деятельности человечества, отражающей сегодняшнее знание общества о мире. Языковая картина мира, напротив, всегда субъективна, а во-вторых, фиксирует восприятие, осмысление и понимание мира конкретным этносом не на современном этапе его развития, а на этапе формирования языка, т.е. на этапе первичного, наивного, донаучного познания мира. Из поколения в поколение дети, принадлежащие разным языковым сообществам, сначала познают мир специфическим языковым сознанием своего этноса (т.е. наивно, ненаучно, с «точки зрения» своего языка), а лишь затем, в процессе жизни, в той или иной мере познают фрагменты научного знания о мире, именно фрагменты, ибо целиком НКМ в своем сознании не может хранить ни один человек. Научная картина мира – это глобальная информационная кладовая научных знаний, а во-все не эталон, к которому должны стремиться ЯКМ всех языков. Язык, его лексика, конечно же, посто-

янно изменяются, но это изменение несколько иного рода: это естественная реакция на изменяющийся мир, на появление огромного числа новых реалий, но никак не попытка соответствовать объективному, научному знанию, т.е. изменения, происходящие в ЯКМ, – это не стремление к идентичности с НКМ, а отражение изменяющегося мира, появления новых реалий. В противном случае, каждый раз, когда какое-либо научное открытие в корне изменяло существующее научное представление о мире или его каких-то частях, должно было бы в корне меняться и отражение этого вновь понятого мира в обиходном языке, т.е. кардинальное изменение НКМ влекло бы аналогичное изменение ЯКМ. На самом же деле ЯКМ много инертнее НКМ.

Изменения в ЯКМ происходят не под сиюминутным влиянием нового научного знания, а под воздействием многих факторов, среди которых, естественно, есть и научные знания. На изменение ЯКМ влияют не столько новые знания о мире, сколько изменяющиеся условия повседневной жизни, появление новых реалий, требующих своей вербализации и тем самым включения в ЯКМ. Иногда новое знание не вносит корректив не только в ЯКМ, но даже в НКМ, что было бы естественно.

В повседневной жизни люди сознательно пользуются наивными понятиями. Объективные научные знания как бы «лежат под спудом», они имеются в виду, но не разрушают наивного миропостроения, сложившегося в период «языковлечения» донаучно познаваемого мира. Если бы это было не так, люди должны были бы начать говорить на языке науки, который пытается отражать мир действительно объективно. Не отражает, а именно пытается это делать, а линия развития науки периодически ломается, в результате чего возникает новая НКМ, во многом отличная от существовавшей до этого. Тем самым отрицается объективность всех прежних НКМ. Научные термины должны были бы вытеснить «наивные» слова-понятия. К счастью, никому не приходит в голову делать ЯКМ более научной и более объективной. Языковая картина мира меняется, но меняется несравненно медленнее, чем НКМ, ядро же ЯКМ остается практически неизменным.

Научная картина мира и языковая картина мира существуют параллельно, влияя друг на друга, но сохраняя свое принципиальное отличие, – они суть конструкты разных видов сознания разных социумов на разных исторических этапах, имеющие различные функции.

Научная картина мира создается, формируется и используется узким кругом людей – учеными; в нее по крупницам вносятся новые и новые элементы знания, она постоянно расширяется, совершенствуется, видоизменяется вместе с постижением научным сознанием миропорядка. Языковая картина мира, хотя и претерпевает определенные изменения, касающиеся ее периферийных областей, в целом же стабильна, и в этом ее суть и предназначение – сохранять и из поколения в поколение воспроизводить упрощенное, обиходное структурирование окружающего мира, обеспечивать преемственность языкового мышления носителей данного языка традиционными сложившимися категориями.

Когда мы говорим о познавательной роли языка, следует четко представлять, что имеется в виду познание не научное, а языковое, т.е. первичное, наивное. Овладевая языком, ребенок не познает мир концептуально, научно, а познает его на языковом уровне, т.е. на том уровне, на котором в донаучный период происходило формирование первичного, наивного представления о мире. Освоив ЯКМ, ребенок получил целостное наивное представление о мире, которое присуще всем носителям именно этого языка. Осмысление же мира научным сознанием (т.е. построение НКМ) не зачеркивает, не опровергает и не отрицает ЯКМ, а существует автономно и для других целей.

Эти исходные представления в целом не противоречат позже добытому знанию; напротив, они образуют тот фундамент, на котором постепенно воздвигаются стены более полного, глубокого и точного знания о мире.

Если НКМ отражает точное, логическое знание о мире, то ЯКМ отражает именно то самое целостное представление о мире, включающее и наивное первичное знание, и логическое осмысление мира, и знания, не поддающиеся логическому объяснению, и явные заблуждения.

Научная картина мира и языковая картина мира – принципиально отличные друг от друга построения. Общее у них лишь одно – объект отражения, т.е. реальный материальный мир. Но даже это утверждение требует уточнения: реальный материальный мир целиком покрывает весь план содержания НКМ, а в ЯКМ он составляет лишь часть плана содержания, поскольку языковое сознание порождает огромное количество мифических объектов и субъективных характеристик, не существующих в реальном мире.

**Заключение.** Отношения НКМ и ЯКМ национальных языков не следует рассматривать как стремление (или даже желательность) приведения ЯКМ в соответствие НКМ. Они суть порождения разных видов человеческого сознания: научного и обыденного. У них разные цели: ЯКМ более консервативна и не изменяется столь стремительно, как НКМ, а если и изменяется, то по совершенно иным причинам, нежели НКМ. План содержания НКМ ограничен объективным миром и за его рамки выйти не может. Языковая картина мира включает в себя не только мир объективный, но и все то, что существует только в человеческом сознании и нигде, кроме него (субъективные оценки, эстетические и нравственные категории, мифы в широком понимании).

Научная картина мира и языковая картина мира – отличные друг от друга конструкты и их взаимоотношения не предполагают стремления ЯКМ максимально соответствовать НКМ и развиваться по тем же законам. Научная картина мира – результат отражения пространственно-временного континуума (объективного мира) коллективным научным сознанием. Она постоянно совершенствуется (изменяется, детализируется, расширяется), стремясь стать тождественной отражаемому миру, но никогда не сможет достичь этого тождества. Ценность же языковой картины мира состоит в том, что она отражает спонтанное, целостное восприятие мира человеком, а не только его логическое знание о нем, как это делает научная картина мира.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Корнилов, О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов / О.А. Корнилов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: ЧеРо, 2003. – 349 с.
2. Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1984. – 400 с.
3. Хайдеггер, М. Время картины мира / М. Хайдеггер [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.philosophy.ru/library/heideg/time-pict-world.html>. – Date of access: 20.02.2012.
4. Вайсгербер, Л. Язык и философия / Л. Вайсгербер // Вопросы языкознания. – 1993. – № 2. – С. 107 – 114.
5. Витгенштейн, Л. Философские работы / Л. Витгенштейн. – М.: «Гнозис», 1994. – Ч. 1. – 612 с.
6. Сепир, Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир. – М.: Издат. гр. «Прогресс – Универс», 1993. – 656 с.
7. Сукаленко, Н.И. Отражение обыденного сознания в образной языковой картине мира / Н.И. Сукаленко. – Киев: Наукова думка, 1992. – 164 с.
8. Маслова, В.А. Введение в когнитивную лингвистику / В.А. Маслова. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 296 с.
9. Яковлева, Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). – М.: Гнозис, 1994. – 344 с.
10. Апресян, Ю.Д. Интегральное описание языка и системная лексикография. «Языки русской культуры»: избр. тр. / Ю.Д. Апресян. – М.: Школа, 1995. – Т. 2. – 767 с.
11. Колшанский, Г.В. Объективная картина мира в познании и языке / Г.В. Колшанский. – М.: Наука, 1990. – 103 с.
12. Яценко, Л.В. Картина мира как универсальное средство регуляции / Л.В. Яценко // Научная картина мира как компонент современного мировоззрения. – М., Обнинск, 1983. – С. 38 – 64.
13. Дышлевый, П.С. Научная картина мира и мир культуры / П.С. Дышлевый, Л.В. Яценко // Научная картина мира: Логико-гносеологический аспект. – Киев, 1983. – С. 5 – 37.

Поступила 15.06.2012

#### PROBLEM OF DIFFERENTIATION BETWEEN “LINGUISTIC” AND “SCIENTIFIC” WORLD-IMAGES

*O. LIUBETSKAYA*

*The article deals with the notions of “linguistic” and “scientific” world-images. The history of appearance and development of the idea of the linguistic world-image is considered. Different approaches to the problem of definition and description of this notion are analyzed. So far there has been no unanimous opinion how the concept of the linguistic world-image should be treated. The linguistic “naïve” world-image is often opposed to the “scientific” world-image. The article gives a brief account of the main characteristics of the scientific world-image. The principal differences between these two notions are revealed, which allows to come to the conclusion that they represent essentially dissimilar constructs reflecting the real material world. The scientific world-image acts as the objective world-image, while the linguistic world-image is always subjective. These two concepts are interrelated, but they exist as parallel phenomena and do not tend to be congruous with each other.*

УДК 811.133.1'366.581

## ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ТИПЫ ШИРОКОГО НАСТОЯЩЕГО

С.К. ГУЩЕНКО

(Полоцкий государственный университет)

Раскрывается взаимосвязь широкого настоящего и актуализация его значений с моментом речи через знание говорящего. Настоящее постоянное и гномическое обобщают опыт всего человечества (в научной сфере физического знания и в области человеческого мнения). Настоящее узальное и потенциальное выражают количественный и качественный аспекты повторяющегося действия. Настоящее качественное обозначает статические состояния конкретного субъекта. Проводится анализ функционирования каждого типа с учетом характера субъекта действия, лексико-грамматических особенностей предиката.

**Введение.** Глагольная форма настоящего времени является наиболее многозначной благодаря её способности выражать действия и отношения, действительные не только в момент речи, но и имевшие место до момента речи или ожидаемые после него. Это обусловлено спецификой самого настоящего времени, которое следует рассматривать не как точку, разделяющую прошлое и будущее, а как отрезок на линии времени, при этом его протяжённость зависит от субъективного восприятия настоящего времени автором высказывания и выражается в контексте, отражающем ту или иную речевую ситуацию [1].

Представляется затруднительным дать общее определение широкому настоящему, так как ситуация может обладать разной длительностью: действие может реально осуществляться в момент речи (*La Terre tourne autour du Soleil*), может оставаться потенциально возможным для периода соответствующего высказывания (*Le fer se noie dans l'eau*), а может вовсе не соотноситься с ним (*Je me lève à 6 heures du matin*, если высказывание имеет место, например, вечером).

Широкое настоящее отличается от других типов настоящего (узкого и расширенного) тем, что в данном случае говорящий не имеет прямого доступа к источнику информации, и он строит высказывание в грамматической форме настоящего времени, основываясь на знании или опыте.

Действие любой длительности условно соотносится с актуальностью говорящего и моментом речи через знание. Информация базируется на некоторой обобщенности, так называемым «эпистемическом» (когнитивном) восприятии, которое является концептуальным отражением определенной ситуации [2, с. 24]. Если объектом обычной перцепции является предмет (в широком смысле), то в качестве объекта эпистемического видения выступает все ситуативное целое, которое может быть представлено только в виде пропозиции (суждения) [2, с. 21]. Именно эпистемический предикат «знать» гарантирует верность высказывания по отношению ко всему периоду протекания ситуации (даже при описании повторяющихся явлений): до тех пор, пока действие зафиксировано в когнитивном видении субъекта как относящееся к настоящему широкой длительности (*grande durée*), оно будет верно в любой момент его речи. Момент речи как физический параметр принадлежит времени существования описываемой ситуации, но он теряет свою разграничительную функцию по отношению к плану прошлого и будущего. А это позволяет раздвинуть временной период до самых разнообразных пределов [3].

Анализируя инвариант грамматического значения настоящего времени, Н.В. Перцов связывает ситуацию широкого настоящего с «условием потенциальной реализуемости»: «Некоторый факт F гомохронен некоторому временному отрезку T (моменту речи в нашем случае), если (1) факт F имеет место на отрезке T, или (2) реализации факта F имели место до отрезка T, и при этом либо после отрезка T реализации факта F будут иметь место, либо на отрезке T существуют условия для повторяемых реализаций факта F после отрезка T» [4, с. 12]. Именно второе условие – условие потенциальной реализуемости – допускает функционирование грамматических форм настоящего времени, связывая действие и момент речи.

**Основная часть.** Вследствие разного пространственного положения производителя речи и обозначаемого явления широкое настоящее характеризуется следующими свойствами, отличными от признаков настоящего узкого и расширенного:

- говорящий не имеет прямого доступа к источнику информации в момент речи; он основывается либо на своем, либо на чужом опыте, имевшем место до периода высказывания;
- физическое время ситуации обладает гораздо большей расширенностью в соотношении с периодом высказывания, но последнее обязательно включено в первое (прямо либо опосредованно);
- широкое настоящее появляется как в устном общении (плане речи), так и в письменной речи (плане повествования); оно не требует обязательного присутствия одушевленного субъекта – подлежащим высказывания может быть не лицо: неодушевленный предмет, явление, состояние;
- ситуации, выражаемые настоящим широким, – это, как правило, действия и состояния, обладающие свойством итеративности (повторяемости) или длительности (непределельности) [5].

Проблематика настоящего широкого заключена главным образом в его семантической структуре: ученые не могут прийти к единому мнению в вопросе о количестве его типов. Нам представляется логичным выделение трех основных типов широкого настоящего, отличающихся друг от друга качественными и количественными свойствами [5]: 1) настоящее обобщенного действия; 2) настоящее повторяющегося действия; 3) настоящее качественное.

#### **Настоящее обобщенного действия**

Этот тип настоящего называют также всевременной обобщенностью, настоящим общевременным, вневременным, обобщающим, омонитемпоральным и т.д.

Общий смысл высказываний с настоящим обобщенного действия заключается в формулировании законов, постоянных закономерностей, общеизвестных истин, философских изречений, которые возникают в результате обобщения знаний и мнений отдельных индивидов или групп людей, принимаются обществом и сохраняют свою силу во все времена. Грамматическая форма настоящего времени в таких высказываниях представляет ситуацию максимально обобщенной, неограниченной во времени и пространстве. Абстрагированность ситуации влечет за собой и генерализацию субъекта. Характер и степень обобщенности ведет к выделению двух подтипов широкого настоящего обобщенного действия – настоящего постоянного и настоящего гномического.

**Настоящее постоянное.** Этот тип настоящего выделяют Н.И. Формановская, И.Г. Милославский, Е.В. Падучева, Н.В. Перцов и др. Настоящее постоянное – форма выражения общеизвестных фактов, касающихся окружающей действительности, природных и социальных явлений, постоянных свойств некоторых объектов. Физические, химические законы и словарные дефиниции – наиболее яркие примеры настоящего постоянного: *Périmètre – ligne qui délimite le contour d'une figure plate.*

Законы точных наук сохраняют свою истинность в любом контексте. Дефиниции являются крайним обобщением человеческого знания, результатом эмпирического опыта и умозаключений многих поколений, такие высказывания представляют собой абсолютные истины, поэтому отличаются строгостью формулирования, четкостью терминологии, однозначностью. Субъект, как правило, конкретен, часто носит собирательный характер, поэтому в таких высказываниях возможно введение неопределенного прилагательного *tout* (всякий, любой) – смыслового нарушения не произойдет.

Итак, высказывания в настоящем постоянном можно охарактеризовать следующими положениями:

- обслуживают сферу человеческого знания;
- имеют статус научного закона, поэтому легко верифицируемы (явления можно проверить эмпирически). При введении отрицания суждения превращаются из истинных в ложные: *\*Paris n'est pas la capitale de la France;*
- описывают конкретные физические действия, качества и состояния конкретных объектов;
- синтаксическая структура обеспечивает логичность и точность высказывания;
- форма настоящего времени не может быть замещена другим глагольным временем: высказывание либо утрачивает характер постоянности, либо является неверным;
- употребление таких высказываний ограничивается научной и научно-популярной литературой.

Если высказывание в настоящем постоянном обозначает общепризнанный факт, то в большинстве случаев его содержание общеизвестно. Поэтому существуют определенные условия для его функционирования:

- передача адресату неизвестной ему информации о мире (например, в учебных заведениях);
- логический вывод нового знания с опорой на старое;
- формирование закона на основе непосредственного наблюдения [5, с. 359].

**Настоящее гномическое.** Настоящее гномическое это также своего рода закон, но принадлежит он не научной сфере, а повседневной жизни (*loi humaine*). Оно появляется в различных высказываниях общественного характера, несущего мудрость человечества: пословицах, поговорках, афоризмах, сентенциях. В отличие от непреложной истинности точных наук, настоящее гномическое выражает норму, закономерность, не претендует на статус объективного закона, но выражает обобщенное субъективное мнение людей в целом. Именно тот факт, что оно основывается не на знании, а на мнении, явился основанием для ряда ученых отделить настоящее гномическое от настоящего постоянного [2].

Наиболее типичным примером употребления настоящего гномического является его использование в пословицах – максимально обобщенных высказываний народного происхождения: *Qui va à la place perd sa place. Qui parle sème écoute récolte.*

Высказывания содержат ярко выраженный генерализованный субъект (чаще всего одушевленный), обычно он усечен или употреблен без детерминативов. Ввиду того, что «при обобщенном субъекте конкретное действие невозможно» [7, с. 216], описываемый процесс также отличается своей абстрактностью, т.е. нелокализованностью во времени.

Народная мудрость может быть выражена не только в форме настоящего времени, но и в будущем, и в прошедших временах (*Qui a bu boira. Rira bien qui rira le dernier*), а также в повелительном наклонении (*Si tu veux tuer un serpent, coupe-lui la tête*). Однако в таких случаях, как указывает А.В. Бондарко, высказывание приобретает некоторый оттенок узуальности, признак повторяемости, который помещается в рамки прошлого или будущего [6]. Значение же формы настоящего времени наиболее полно

реализует семантику обобщенного действия, представляя общие истины как действительные для максимально расширенного плана настоящего.

Настоящее гномическое проявляется и в афоризмах, целенаправленно созданных отдельными авторами: *L'appétit vient en mangeant* (Rabelais, Gargantua, I).

Авторские сентенции – это результат абстракции на качественно более высоком уровне: они касаются не столько физического мира и человеческой природы, сколько содержат философские размышления о жизни и обществе в целом: *L'amabilité n'arrange les choses que très provisoirement* (J. Prévert). *On se forme sur des déchets de sagesse* (U. Eco).

В данных высказываниях позиция подлежащего содержит либо абстрактное понятие (*la vérité, la misère* и т.п.), либо обобщенный субъект (*on, tout le monde, l'homme*), применимый к любому индивиду.

Иногда говорящий прибегает к настоящему гномическому, чтобы подчеркнуть какую-либо закономерность, отмеченную им самим, преувеличить какой-либо факт. Для этого он намеренно употребляет субъект с обобщенным значением и подкрепляет семантику всевременного действия лексическими средствами (*toujours, éternellement*): *Ah! Ces hommes qui veulent toujours avoir raison et qui ont toujours tort!* (Ionesco) или, наоборот, «оправдывает» свое субъективное видение, вводя ограничительные элементы (*souvent, parfois, rarement*): *Parfois le temps s'arrête...* (Anouilh).

Иногда высказывания в настоящем гномическом по своему структурному оформлению приближаются к настоящему постоянному, но в отличие от строгого содержания словарной дефиниции, говорящий представляет свой субъективный взгляд на объект, выделяя в нем те или иные свойства. Сравним:

- *Monde – la totalité des choses, des concepts d'un même ordre (considérée comme un aspect de l'univers)* (Dictionnaire Le Petit Robert).

- *Le monde est une énigme bienveillante, que notre folie rend terrible car elle prétend l'interpréter selon sa propre vérité* (U. Eco).

Именно субъективность говорящего, лежащая в основе гномического настоящего обуславливает невозможность проверки высказываний на истинность: представляется весьма затруднительным доказать или опровергнуть суждение, отражающее взгляды и оценки человека. Поэтому при введении отрицания такие высказывания (в зависимости от контекста) могут превращаться из истинных в ложные, а могут сохранять свое истинностное значение [5, с. 366]: *On ne meurt pas deux fois. – \*On meurt deux fois. Pour les envies, on en est tous au même point. – Pour les envies, on n'en est tous au même point.*

Таким образом, можно выделить основные черты, типичные для гномического настоящего как разновидности настоящего обобщенного действия:

- обслуживает сферу человеческого мнения, поэтому суждения часто неверифицируемы;
- описывает абстрактные действия и состояния субъектов, имеющих характер максимальной обобщенности;
  - в отличие от настоящего постоянного, значение гномичности может быть выражено другими временными формами (*Passé Simple, Passé Composé, Futur Simple*), хотя форма настоящего времени (*Présent de l'Indicatif*) занимает, безусловно, ведущее место;
  - эстетические требования могут нарушать синтаксические нормы высказывания; прежде всего это характерно для пословиц и поговорок, построенных по моделям разговорной речи и ставшими устойчивыми единицами;
  - принадлежит, в основном, устной разговорной речи и художественной литературе.

#### **Настоящее повторяющегося действия**

Различие между единичными и повторяющимися действиями давно является предметом исследования многих ученых. Их часто называют итеративными, кратными действиями: они не только не локализованы во времени (т.е. обладают универсальным признаком широкого настоящего), но характеризуются, как правило, кратностью (моментальностью) выполнения. Момент речи потенциально (опосредованно через говорящего) синхронен такому действию: время говорения включено в период, в течение которого возможно повторение действия.

В настоящем повторяющегося действия выделяется два типа времени: настоящее узвальное и настоящее потенциальное.

**Настоящее узвальное.** Данный тип настоящего выделяется подавляющим большинством исследователей: А.В. Исаченко, А.В. Бондарко, Н.В. Перцов обозначают его термином «абитуальное», Н.Я. Тураева – «краткое», Н.С. Поспелов – «обычное», французские ученые называют его *«le présent d'habitude, de coutume»*. Настоящее узвальное обозначает обычное, привычное действие, многократное выполнение которого имело место до момента речи и, несомненно, будет происходить и после него. В момент речи актуализируется знание говорящего о том, что описываемая ситуация не случайная, единичная, а закономерная, типичная. Основа узвальности – обобщение опыта говорящего или представляемой им группы [6].

По мнению А.В. Бондарко, характер отношения предиката к конкретности/обобщенности субъекта имеет первостепенную значимость для различения узвальных и обобщенных действий: «Если высказывание начинается с конкретного субъекта, то возможна предикация конкретная (актуальная) и узвальная, но не обобщенная, если в начале высказывания стоит абстрактный субъект, то продолжение представляет собой генерализованную предикацию» [7, с. 184].

Итак, настоящее узуальное служит для описания относительно стабильных фактов в жизни людей: привычек, распорядка дня, событий в жизни, типичных для многих людей.

- *Moi, quand je vais chez quelqu'un, je sonne pour entrer* (Ionesco).

Употребление специальных лексических средств типа *toujours, jamais, souvent, parfois, chaque...*, а также придаточных предложений времени и условия (*quand...*, *dès que...*) подчеркивает узуальность повторяемого действия. Иногда узуальность может составить некоторое сходство с гномичностью: типичность явления обуславливает собирательное значение субъекта и появление неопределенно-личного местоимения *on*: – *Au début, jeunots comme tout le monde, on croit à la lune. Et puis après, on racle, on dépense tout ce qu'on gagne à se fringuer élégant* (Anouilh). Однако настоящее узуальное, в отличие от настоящего обобщенного действия, выражает действие, выполняемое не всем человечеством, а определенной группой людей (*les jeunots, les misérables*). Кроме того, типичные события представлены, как правило, последовательностью сменяющихся действий, что не характерно для настоящего гномического.

Проверкой правильности вычисления семы итеративности, определяющей настоящее привычного действия, являются возможность включения в высказывание фреквентатива *d'habitude* (обычно) либо невозможность включения каких-либо временных показателей мгновенного точечного времени. Кроме того, было отмечено, что глаголы, принадлежащие ментальной и эмоциональной сфере, не могут выражать характеристик повторяющегося действия и поэтому не имеют настоящего узуального [5].

*Настоящее потенциальное.* Этот тип настоящего выделяют А.В. Исаченко, А.В. Бондарко, М.Я. Гловинская, И.В. Труфанова и другие. Формы настоящего времени, обозначенные этим термином, выражают способность/неспособность, готовность/неготовность субъекта выполнить те или иные действия. К моменту речи относится не время обозначенного явления, а знание говорящего о потенциальной возможности его осуществления. Потенциальное значение М.Я. Гловинская толкует следующим образом:

1) «субъект уже неоднократно совершал действие, на основании этого говорящий считает, что субъект может, умеет и теперь это делает», либо:

2) «говорящий располагает какой-то информацией о возможностях субъекта; на основании ее говорящий с уверенностью заявляет, что субъект сможет совершить это» [8, с. 128, 132].

В отличие от настоящего узуального, данный тип повторяющегося действия не является привычкой субъекта, а осуществляется только при определенных условиях. Представляется возможным назвать также настоящее потенциальное «простой повторяемостью» или «неузуально ограниченной повторяемостью действия» [7, с. 217].

Настоящее потенциальное может стать настоящим актуальным, если называемый факт находится в поле зрения говорящего: *Mon fils chante bien*. В этом заключается одна из черт сходства его с настоящим узуальным. Но мы дифференцируем эти два типа настоящего повторяющегося действия, так как значение их неоднородно: наиболее яркое выражение потенциального настоящего приобретают глаголы, «обозначающие действие или навык, для овладения которым необходимо учиться», «действия, для выполнения которых нужны значительные физические или интеллектуальные усилия» [8, с. 130]. Выражая качественную сторону явления, глаголы могут сопровождаться словами типа *bien, mal, avec facilité* и т.п.

Французский ученый А. Карлье связывает настоящее потенциальное с понятием диспозиции (*présent à valeur dispositionnelle*), противопоставляя ему итеративность настоящего узуального [9, с. 73]. Диспозиция предполагает стабильность возможного действия и наличие определенных контекстуальных элементов, указывающих на потенциальность его выполнения (а не узуальность или актуальность). Данные элементы содержат условие реализации действия, которые могут быть выражены имплицитно (*Le verre casse*) и эксплицитно (*Le verre casse sous l'effet d'un choc thermique ou mécanique*) [9, с. 75].

Вычленение условий реализации действия имеет большое значение для выделения настоящего потенциального. Одним из существенных признаков семы диспозиции выступает возможность применения трансформации с помощью перефразы «*être capable de*» [9]: *L'hotél loge 500 touristes. – L'hotél est capable de loger 500 touristes*.

Таким образом, настоящее потенциальное и настоящее узуальное употребляются говорящим для описания повторяющихся действий и, следовательно, характеризуются наличием некоторых общих черт:

- выражают серию конкретных точечных или длительных действий;
- соотносятся с моментом речи при условии «потенциальной реализуемости», в определенном контексте способны описывать актуальность говорящего;
- основываются на знании говорящего, полученного, как правило, эмпирическим путем;
- субъект действия носит конкретный (иногда собирательный) характер;
- функционируют как в плане речи, так и в плане повествования.

Однако существенны также и различия между данными типами повторяющихся действий:

- настоящее узуальное указывает на привычность, типичность ситуаций и имеет в основе сему итеративности; настоящее потенциальное обозначает нерегулярно повторяющиеся действия и основывается на понятии диспозиции;

- в узуальном действии на передний план выходит его количественная характеристика, подчеркивается его частотность выполнения; в настоящем потенциальном акцентируется внимание на качественной стороне факта, определяется возможность и способ выполнения действия субъектом.

**Настоящее качественное**

Настоящее качественное выделяется рядом отечественных ученых, хотя нередко его относят к разновидности настоящего узуального. Настоящее качественное называют также настоящим качественным, квалифицирующим, качественно-описательным.

Значение данного типа широкого настоящего заключается в описании состояний и действий (близких к состоянию), являющихся качественным признаком субъекта, характеризующим его с какой-либо стороны: «Субъект проявляет данное свойство постоянно, на основании этого говорящий считает его характерным качеством субъекта» [5, с. 369]. Состояние – статическая, перманентная категория, оно сопутствует объекту во всем периоде его существования, присуще ему в момент речи, а также в прошлом и будущем: *Tu es tellement salaud, toi, avec les femmes. Je ne l'aime pas. C'est toi que j'aime* (Anouilh).

Глаголы, лексическое значение которых выражает род занятий лица, составляют значительную группу употреблений качественного настоящего: профессиональная деятельность человека – одна из его основных личностных и социальных характеристик, действие или состояние, которые невозможно отнести к разряду привычных либо потенциальных.

Часто значение настоящего качественного приближается к семантике прилагательного: *Tu es jeune, tu es belle et il est vieux* (Anouilh). Но в отличие от прилагательного (признака, заложенного в природе субъекта), глагол в форме настоящего времени с качественным значением называет действие (состояние), создаваемое самим субъектом [5, с. 369].

**Заключение.** Широко настоящее характеризуется качественно отличительными признаками: действие не «локализовано» во времени и соотносится с моментом речи через знание говорящего. Настоящее постоянное и гномическое возникает как результат обобщения опыта всего человечества: первое – в научной сфере физического знания (субъект конкретен), второе – в области человеческого мнения о духовной жизни общества (субъект абстрактен). В настоящем повторяющегося действия выделяются настоящее узуальное и настоящее потенциальное, выражающие соответственно количественный и качественный аспекты явления. Настоящее качественное обозначает статические состояния и свойства конкретного субъекта, являющиеся его качественными характеристиками.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Touratier, C. Le système verbal français. Description morphologique et morphématique / C. Touratier. – Paris: Masson & Arman Colin, 1996. – 242 p.
2. Арутюнова, Н.Д. «Полагать» и «видеть» (к проблеме смешанных пропозициональных установок) / Н.Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Проблемы интенциональных и прагматических контекстов: сб. науч. ст. – М.: Наука, 1989. – С. 7 – 30.
3. Jacob, A. Temps et langage. Essai sur les structures du sujet parlant / A. Jacob. – Paris, 1992. – 693 p.
4. Перцов, Н.В. К проблеме инварианта грамматического значения. I. Глагольное время в русском языке / Н.В. Перцов // Вопросы языкознания. – М., 1998. – № 1. – С. 3 – 26.
5. Труфанова, И.В. Прагматика несобственно-прямой речи: моногр. / И.В. Труфанова. – М.: Прометей, 2000. – С. 346 – 376.
6. Бондарко, А.В. Основы функциональной грамматики: языковая интерпретация идеи Времени / А.В. Бондарко. – СПб., 1990. – 256 с.
7. Теория функциональной грамматики. Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис / АН СССР; отв. ред. А.В. Бондарко. – М.: Наука, 1987. – 348 с.
8. Гловинская, М.Я. Семантика, прагматика и стилистика видовременных форм / М.Я. Гловинская // Грамматические исследования. Функционально-стилистический аспект: Суперсегментная фонетика. Морфологическая семантика. – М.: Наука, 1989. – С. 74 – 145.
9. Carlier, A. La disposition et ses rapports avec l'itération / A. Carlier // Travaux de linguistique. Le présent. – № 40. – Bruxelles: Editions Duculot, 2000. – P. 73 – 86.

Поступила 04.05.2012

## FUNCTIONAL TYPES OF THE LARGE PRESENT

## S. HUSHCHANKA

*The article reveals the interconnection of the large present and the moment of speech through knowledge of the speaker. Present continuous and gnomic combine experience of mankind (in the scientific field of physical knowledge and human opinions). Present usual and potential are quantitative and qualitative dimensions of repetitive actions. Present of quality defines static status of a particular subject. The given work analyses operation of each type, taking into account the subject's nature, lexical-grammatical peculiarities of the predicate.*

УДК 811. 161. 3'371:821.161.3-2.09

## ЛЕКСІЧНЫЯ І ФРАЗЕАЛАГІЧНЫЯ СРОДКІ ВЫРАЖЭННЯ ПАДТЭКСТУ Ў ТРАГІКАМЕДЫ А. МАКАЁНКА “ТРЫБУНАЛ”

Т.А. КАЗІМІРСКАЯ

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

*У артыкуле ідзе гаворка пра лексічныя сродкі выражэння падтэксту ў трагікамеды А. Макаёнка “Трыбунал”. Асноўная ўвага акцэнтуюцца на некаторых лексічных (пераасэнсаванне мнагазначнасці слова, выкарыстанне кантэкстуальных антонімаў) і фразеалагічных (уласна фразеалагізмы, прыказкі, праклёны) сродках. Прычым аналізуюцца не толькі рэплікі, але і аўтарскія рэмаркі. Галоўны персанаж твора фізічна абмежаваны ў дзеяннях, таму пра яго характар, пачуцці, адносіны да блізкіх, пра яго намеры рэцыпіент можа даведацца не толькі аналізуючы моўны матэрыял пераважна на семантычным узроўні, але і зазірнуўшы ў тое, што схавана за знешнім слоўным афармленнем. Такая накіраванасць да ўспрыняцця імпліцытнай інфармацыі спрыяе больш глыбокаму разуменню твора.*

**Уводзіны.** Творчая спадчына народнага пісьменніка Беларусі Андрэя Макаёнка – унікальны, непаўторны, сапраўдны набытак беларускай нацыянальнай культуры і літаратурнай мовы. Аналіз пісьменніцкага стылю і мовы твораў дае магчымасць пераканацца ў тым, што драматург меў рэдкі талент сапраўднага мастака слова, які праяўляўся непасрэдна ў выкарыстанні разнастайных маўленчых сродкаў для стварэння экспліцытнага і імпліцытнага плана, г. зн. літаратурна-мастацкага тэксту і падтэксту.

**Асноўная частка.** Даследчыкі вызначаюць падтэкст як “семантычную катэгорыю тэксту (як права, мастацкага і публіцыстычнага), комплекс скрытых, няўна выражаных сэнсаў тэксту, якія ўзнікаюць на аснове спалучэння і ўзаемадзеяння яўна выражаных розных моўных адзінак, што быццам выцякае з асобных дэталей, рэплік, намёкаў і паказвае адносіны аўтара выказвання да напісанага ім” [1, с. 232]. Падтэкст мае спецыфічнае значэнне ў функцыянаванні маўлення герояў мастацкага твора, бо робіць яго больш сціслым, глыбокім і змястоўным. Падтэкст можа выражацца абрэвіяцыяй, скарачэннем, лексічным, пераносным значэннем слова, матэматычнай задачай, прывядзеннем прыкладу, дадзенымі ведамі ў спалучэнні з іншымі, ужываннем агульных назоўнікаў у адзінкавым сэнсе, займеннікам, пытаннем, няпоўнымі сказами, лагічным націскам, энцімемай, дыпламатычнай мовай, мастацкім словам.

Падтэкст трагікамеды фарміруецца ўжо на аснове пераасэнсавання семантыкі назоўніка “трыбунал”, запазычанага з лацінскай мовы са значэннем судовай калегіі, надзвычайнага ці спецыялізаванага суда, надзвычайнага судовага органа. У Тлумачальным слоўніку беларускай літаратурнай мовы гэта лексема пазначаецца як *ваенны тэрмін* [2, с. 664]. Назва п’есы А. Макаёнка “Трыбунал” якраз ілюструе змяшчэнне імпліцытнасці. Сэнс загалоўка высвятляецца пасля ідэйна-тэматычнага разгляду твора.

Трагікамеды Макаёнка “Трыбунал” раскрывае тэму непрыкметнага чалавека з дапамогай падтэксту, які выражаны паводле лексічнай семантыкі, у першую чаргу, у аўтарскай рэмарцы: “*Цярэшка – мужычок за пяцьдзесят год, невялікага расточку, вяртлявы, шустры і крыкун. На галаве – шапка-вушанка з зачай шкурашынкі: адно вуха абвісла, а другое тырчком стаіць. За поясам – рукавіцы. На нагах – валёнкі ў бахілах. ...Першы раз у жыцці начальнікам стаў*” [3, с. 345, 347]. На самай справе персанаж з’яўляецца сапраўдным грамадзянінам, здольным на геаічны ўчынак. Самастойныя словы (назоўнікі з памяншальна-ласкальным значэннем – *мужычок, расточак, шкурашка*; прыметнікі ў ролі дапасаваных азначэнняў – *невялікі, вяртлявы, шустры, заячы*, недапасаваныя азначэнні, прыдаткі – *за пяцьдзесят год, крыкун, шапка-вушанка, адно вуха абвісла, другое тырчком стаіць*) – самі па сабе, паводле лексічнага значэння выражаюць дадатковыя думкі, імпліцытна характарызуюць героя, даюць падставы чытачу (гледачу) самому паразважаць над другім планам выказвання, а значыць падтэкстам. Андрэй Макаёнак не выпадкова звяртае ўвагу чытача найперш на знешні выгляд Цярэшкі Калабка. Нельга не заўважыць, што ў рэмарцы аўтар не выкарыстоўвае дзеясловы, а значыць – і актыўнае дзеянне персанажа на сцэне. Але за някідкай, сціплай знешнасцю селяніна-прастака (у дадзены момант) хаваецца здольная (у будучым) на ўчынак, нават на подзвіг, асоба.

У трагікамеды “Трыбунал” разлад паміж мужам і жонкай, паміж бацькам і дзецьмі мае пераважна знешні, вонкавы характар. Стылістычная функцыя лексемы ‘трыбунал’ дае падставы разважаць пра сацыяльны і палітычны сэнс канфлікту ў Цярэшкавай сям’і. Гэта той выпадак, калі ад вырашэння канфлікту залежыць не толькі лёс сям’і Цярэшкі, але і лёс дзяржавы ў цэлым. Сведчаннем гэтага з’яўляюцца імпліцытныя думкі, што выказаны з дапамогай кантэкстуальных антонімаў (*ваяваць з немцамі – служыць немцам*) у наступнай рэпліцы:

Н а д з е я. *Як жа гэта – не турбуюцца? Ваш сыноч, мой муж, недзе з немцамі ваюе, а вы немцам будзеце служыць? Га? Проціў сына?!*

П а л і н а. У цябе тры сыны на фронце, у цябе два зяці недзе на вайне! А ты... ..Ну што ж, тады трэба памагаць сынам: на аднаго гада меней будзе... [3, с. 348, 364].

У п'есе самым песным чынам пераплялося асабістае і грамадска-палітычнае: з аднаго боку, **сыны, зяці**, а з другога – **салдаты, абаронцы**. Вось чаму наладжваецца сямейны суд-трыбунал над небаракам Цярэшкам.

Ц я р э ш к а. Буду крычаць! Прыбягуць людзі, дык ведаеце, што вам будзе за такое? Утаніць бацьку? Такого яшчэ не бывала! Старасту ўтаніць? Уладу ўтаніць? Роднага бацьку! Падумаць толькі! [3, с. 365].

Рэплікі персанажа сведчаць, што нават ён сам не ведае, асабістае (**бацька, родны бацька**) ці грамадскае (**стараста, улада**) з'яўляецца галоўным для яго самога, для сям'і, а значыць, перамога адно з двух.

З працытаванага вынікае, што ў цяжкі для ўсёй краіны і сям'і Цярэшкі момант (калі просты, непрыкметны, на першы погляд, чалавек згадзіўся стаць нямецкім старастам, калі ён “свядома” становіцца на шлях здрадніцтва) праз адносіны жонкі, дзяцей да Цярэшкі, праз іх гатоўнасць сурова пакараць нават самага блізкага чалавека – мужа, бацьку раскрываецца магутная сіла патрыятызму.

Спецыфіка падтэксту “Трыбунала” заключаецца яшчэ і ў тым, што галоўны герой фізічна абмежаваны ў дзеяннях (амаль увесь час ён сядзіць у мяшку звязаны), таму пра яго характар, пачуцці, адносіны да блізкіх, родных, пра яго мэты і намеры чытачы (гледачы) могуць даведацца якраз не толькі аналізуючы моўны матэрыял пераважна на семантычным узроўні, але і зазірнуўшы ў тое, што схавана за знешнім моўным афармленнем. Такая накіраванасць на ўспрыняцце імпліцытнай інфармацыі сведчыць пра высокае майстэрства Макаёнка-драматурга.

Як сродак стварэння падтэксту, і для перадачы асноўнай ідэі трагікамедыі, і для характарыстыкі асобных вобразаў твора надзвычай шырока выкарыстоўваюцца фразеалагізмы. Яны ўводзяцца нават у аўтарскія рэмаркі.

З дапамогай дзеяслоўнага фразеалагізма **паліваць зямлю крывёю** [3, с. 342], які мае значэнне ‘гінуць, паміраць ці пакутаваць, абараняючы Радзіму’ [4, с. 581], а таксама аднатыпнага фразеалагізма **паліваць зямлю слязамі** [3, с. 342], які мае значэнне ‘горка плакаць’ [4, с. 581], А. Макаёнак эмацыянальна, дакладна, вобразна адлюстроўвае ў п'есе аб'ектыўную рэчаіснасць – жорсткую атмасферу ваеннага часу і характары людзей, што апынуліся перад цяжкім жыццёвым выпрабаваннем.

Пісьменнік таксама выказвае агульнанародную нянавісць, непрымірымасць да немцаў не толькі з дапамогай фразеалагізмаў, але і праз выкарыстанне народных выслоўяў, фальклорных праклёнаў разам з прыфраземнымі кампанентамі, напрыклад:

П а л і н а: **Каб цябе так пад бакі калола! Каб табе на вочы такія бельмы**, як у майго мужа на с... лапікі. “Вызваліцель”! Пазачынілі ўсё. **Каб табе заўтра дамавіну зачынілі!** [3, с. 343].

Усе ўжытыя ў выказванні фразеалагізмы, праклёны: ‘**каб цябе так пад бакі калола**’, ‘**каб табе на вочы такія бельмы**’, ‘**каб табе заўтра дамавіну зачынілі**’ маюць адно значэнне – ‘пажаданне смерці’. Гэтыя адзінкі ў кантэксце твора набываюць наступныя імпліцытныя значэнні:

- 1) пажаданне краху нямецкім захопнікам;
- 2) пажаданне перамогі савецкай арміі;
- 3) пажаданне хуткага вяртання дадому сыноў і зяця Паліны.

Прастамоўная, нават грубаватая ідыёма ‘**гад ... паласаценькі**’ ўжываецца ў творы двойчы:

1) у дачыненні да захопнікаў [3, с. 343] са значэннем ‘вылюдак, нягоднік, агідны, шкодны каварны чалавек’ [4, с. 243];

2) у дачыненні да Цярэшкі Калабка – у форме ‘гад паласаценькі’ [3, с. 381], дзе памяншальна-ласкальная канатацыя прыметніка ў спалучэнні з пэўнай інтанацыяй істотна памякчае сэнс выказвання, а значыць, і адносіны жонкі да Калабка.

Як адзначалася, асноўная ідэя трагікамедыі – паказ непрыкметнага, простага чалавека – Цярэшкі Калабка, які на самай справе здольны на гераічны ў вышэйшай ступені ўчынак, на подзвіг. Ідэя раскрываецца таксама і з дапамогай фразеалагічных адзінак. Напрыклад, у маўленне жонкі Калабка Паліны А. Макаёнак уводзіць шмат фразеалагізмаў, якія дапамагаюць стварыць найбольш поўную характарыстыку Цярэшкі:

І) П а л і н а (*Паліна і Надзейка пасміхаюцца і пераглядваюцца*). Такого начальства **да Масквы ракам не пераставіш** [3, с. 345].

Прастамоўны, грубы фразеалагізм ‘**да Масквы ракам не пераставіш**’ не толькі мае значэнне ‘залішне многа каго-небудзь’ [5, с. 180], але і імпліцытна выказвае рэзка адмоўныя адносіны Паліны да ўчынка мужа, яе расшучасць не пашкадаваць бацьку сваіх дзяцей, калі той сапраўды стаў здраднікам.

ІІ) П а л і н а. *Знайшлі старасту – курам на смех* [3, с. 549 – 550].

З дапамогай размоўнага, неадабральнага фразеалагізма ‘**курам на смех**’ у значэнні ‘вельмі дрэнны’, ‘вельмі недарэчна, бяссэнсава, смехатворна’ [4, с. 549 – 550] Паліна імпліцытна выказвае думкі:

- 1) Цярэшка дрэнны чалавек, і стараста з яго будзе таксама дрэнны;
- 2) гэта дрэнная, бяссэнсоўная справа (прызначэнне Цярэшкі старастам) дабром не закончыцца;
- 3) не да смеху будзе тым, хто прызначыў Цярэшку старастам, і яму самому.

III) П а л і н а (*Сырадоеву*). Ды ў яго ж **ні выгляду, ні погляду, ні фігуры, ні голасу!** Ён жа пастухом быў, і выгляд яго такі. Яго ж нават авечкі не баяліся [3, с. 351].

Адзначаныя неадабральныя народныя выслоўі знешне дапамагаюць стварыць вобраз непрыкметнага, маленькага чалавека, а імпліцытна выказаць негатыўныя адносіны да паводзін Калабка і надзею на тое, што ўсё яшчэ можна выправіць – адмовіцца ад пасады і пазбавіць сям’ю ад ганьбавання і помсты.

IV) П а л і н а.... *Во як шарахну між вачэй, дык ад тых іскраў і прыкурыш* [3, с. 363].

У названай рэпліцы А. Макаёнак творча апрацаваў вядомы фразеалагізм ‘іскры з вачэй пасыпаліся (пасыплюцца, сшыплюцца)’, які мае размоўны характар і значэнне ‘у каго-небудзь замітусілася ў вачах ад моцнага ўдару’ [4, с. 467]. Імпліцытна ж гэты дзеяслоўны фразеалагізм дапамагае выказаць рашучы намер Паліны павярнуць сітуацыю і выратаваць добрае імя сям’і, дзяцей і ўнукаў.

Такім чынам, Паліна з дапамогай узказаных фразеалагізмаў імпліцытна выказвае сваё абурэнне на рашэнне мужа стаць старастам пры немцах. Яна заклапочана далейшым лёсам сваёй сям’і, сыноў, якія ваююць на фронце, лёсам сваёй краіны. Разам з тым жонка ніяк не можа паверыць у здраду мужа.

У рэпліках самога Цярэшкі таксама ўжываюцца ацэначныя фразеалагізмы, якія дапамагаюць імпліцытна стварыць вобраз “самога сябе”. Напрыклад:

I) Ц я р э ш к а. ...*Яны толькі што... вывелі мяне... ў начальства!* [3, с. 347]. Аўтар выкарыстоўвае ў адпаведнасці з кантэкстам функцыянальна не замацаваны дзеяслоўны фразеалагізм ‘**выйсці ў людзі**’ са значэннем ‘дапамагаць каму-небудзь заняць трывалае або высокае становішча ў жыцці’ [4, с. 206]. З дапамогай адзначанага фразеалагізма і адпаведнай інтанацыі Цярэшка імпліцытна стараецца не толькі выклікаць у жонкі пачуццё павагі да немцаў, каб яна не ставілася да іх ворага і тым самым не перашкаджала выконваць заданне партызан, але і (што вельмі немалаважна) не нарабіла бяды.

II) Ц я р э ш к а. *Ну а ці думаў хто, ці сніў, што я, такі жэст дзвюма рукамі ўніз – нікчэмны быццам) Цярэшка-пастух і выб’юся ў начальства?* [3, с. 357]. Размоўны дзеяслоўны фразеалагізм ‘**выбівацца (выбіцца) ў людзі**’ абазначае ‘з вялікімі цяжкасцямі, пасля доўгіх намаганняў дабівацца высокага становішча ў жыцці, у грамадстве [4, с. 203] і супрацьпастаўляецца сваім значэннем названаму вышэй фразеалагізму ‘**вывесці ў людзі**’.

Сам Калабок атрымаў пасаду, ці яму дапамаглі? Так, з дапамогай фразеалагізмаў-антонімаў імпліцытна перадаюцца сумненні персанажа ў яго асабістых заслугах, заслугах маленькага, непрыкметнага чалавека.

III) Ц я р э ш к а. ... *Чалавекам стаў! Не, не чалавекам, а богам! Хай сабе дзікім богам, але ж богам! Чула? Над усімі вамі я – цар, бог і воінскі начальнік! Хачу – караю, хачу – мілую! А?* [3, с. 362].

Размоўны, іранічны фразеалагізм мае значэнне ‘самае галоўнае, адзінае начальства’ [5, с. 537]. Названая фразеалагічная адзінка імпліцытна выражае сумненні, супярэчлівыя пачуцці, выкліканыя падзеямі ў сям’і і ў партызанскай барацьбе Цярэшкі Калабка. Асноўная мэта ўжывання названых фразеалагізмаў – знайсці хоць што-небудзь станоўчае, каб апраўдацца герою за свой учынак.

IV) Ц я р э ш к а (падыгрывае). Ну, а як жа – стараўся з усіх сіл, а за старанне – **дулю пад нос. Кукіш ім!** [3, с. 357].

К а м е н д а н т. Што есць “дулю”?

Цярэшка ахвотна паказвае немцу кукіш.

Ц я р э ш к а. Вось яна!

Сырадоеў б’е Цярэшку па руцэ [3, с. 352 – 353].

Прастамоўны фразеалагізм ‘дулю пад нос’ мае два значэнні:

1) зусім нічога не (атрымаць, даваць і пад.);

2) выказванне катэгарычнага адмаўлення, пярэчання [4, с. 348], а разам з жэстам, які “ахвотна” дэманструе персанаж, ён набывае яшчэ і імпліцытнае значэнне: ‘на самай справе Цярэшка збіраецца выконваць заданне партызан, а не загады немцаў’.

Бачачы рашуча настроеных сямейнікаў, Цярэшка сам так ацэньвае сваё становішча:

V) Ц я р э ш к а. ...*Во папаўся ў нерат – ні ў зад ні ў перад* [3, с. 370].

Інтрыга трагікамеды захоўваецца амаль да самага фіналу, таму толькі самому Калабку зразумелы падтэкст адзначанай фразеалагічнай адзінкі: ‘як дапамагчы партызанам і не не наклікаць бяды на сваю сям’ю’.

У трагікамеды А. Макаёнка “Трыбунал” фразеалагізмы не толькі індывідуалізуюць маўленне герояў, выступаючы паказчыкамі прыналежнасці персанажаў да пэўнага грамадскага асяроддзя, але і служачы для імпліцытнай перадачы думак. Сэнс фразеалагічнай адзінкі, яе зафіксаваны ўнутраны змест актыўна ўздзейнічае ў стварэнні падтэксту мастацкага твора.

У заключэнне даследавання можна зрабіць наступныя **вывады**: падтэкст у “Трыбунале” Андрэя Макаёнка выконвае вельмі важную функцыю як для раскрыцця асобных характараў, так і разумення сутнасці ўсяго трагізму і камізму твора. Эксплікацыя падтэксту – неабходная ўмова разумення галоўнай ідэі, сутнасці сапраўды мастацкага літаратурнага твора.

Для стварэння падтэксту аўтар не абмяжоўваецца выкарыстаннем аднаго, а выкарыстоўвае багаты і разнастайны лексічны і фразеалагічны сродкі беларускай мовы:

- 1) лексічнае значэнне слова (у назве драматычнага твора);
- 2) ужыванне кантэкстуальных антонімаў;
- 3) уключэнне і дадатковае асэнсаванне фразеалагізмаў, народных выслоўяў, фальклорных праклёнаў.
- 4) пошук схаванага за знешнім моўным афармленнем, выяўленне мнагазначнасці не проста асобных слоў, а паўнацэнных сінтаксічных канструкцый – словазлучэнняў і сказаў.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Энциклопедический словарь-справочник: выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочёты / под ред. А.П. Сковородникова. – М., 2005.
2. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы. – 4-е выд. – Мінск: Беларус. энцыкл. імя П. Броўкі, 2005. – 784 с.
3. Макаёнак, А. Збор твораў: у 2-х т. / А. Макаёнак. – Мінск: Мастац. літ., 1980. – Т. 1. – 384 с.
4. Лепешаў, І.Я. Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы: у 2-х т. / І.Я. Лепешаў. – Мінск: Беларус. энцыкл. імя П. Броўкі, 1993. – Т. 1: А – Л. – 590 с.
5. Лепешаў, І.Я. Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы: у 2-х т. / І.Я. Лепешаў. – Мінск: Беларус. энцыкл. імя П. Броўкі, 1993. – Т. 2: М – Я. – 607 с.

Пасцупіў 16.02.2012

#### LEXICAL AND PHRASEOLOGICAL MEANS OF RENDERING IMPLICATION IN THE TRAGICOMEDY “TRUBINAL” BY A. MAKAYONAK

**T. KAZIMIRSKAUA**

*The article centres upon the lexical means of rendering implication in the tragicomedy “Trubinal” by A. Makayonak. Special attention is paid to some lexical (transfers of names, contextual antonyms) and phraseological (proper phraseological units, proverbs and curses) means. The cues as well as the stage directions are under analysis. The main character of the play is physically limited in his actions thus a recipient learns about his character, feelings, relations, intentions analyzing the semantic structure of the text and revealing what is hidden behind it. Such an approach to perceive the implicit information contributes to one’s better understanding of the text.*

## РЕЦЕНЗИИ

*Гречаная, Е.П. Когда Россия говорила по-французски: русская литература на французском языке (XVIII – первая половина XIX века) / Е.П. Гречаная. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 383 с.*

В 1982 году Сергей Довлатов писал: «Национальность писателя определяет язык. Язык, на котором он пишет. Иначе все страшно запутывается» [1, с. 343]. Писатель-эмигрант, конечно же, знал о Дж. Конраде, В.В. Набокове или С. Беккете. Его высказывание вызвано заботой о сохранении «русского духа» в отрыве от национальной почвы, а не желанием упростить восприятие и описание карты литературного мира. Но, может быть, мысль Довлатова, несмотря на афористический характер, распространяется не на все культуры и эпохи? Рецензируемая книга, написанная Еленой Павловной Гречаной, подсказывает утвердительный ответ на этот вопрос и показывает, и объясняет, почему и каким образом в XVIII – XIX веках русская литература могла создаваться на французском языке.

Беглый просмотр оглавления может породить (но только у не вполне подготовленного читателя) еще один недоуменный вопрос: допустим, всё, что пишут русские, пусть и по-французски, принадлежит русской культуре, но относятся ли рассматриваемые исследовательницей бытовые тексты к литературе в ее стандартном понимании? Восемнадцатое столетие и начало девятнадцатого века – это то время, когда граница между искусственным и натуральным, художественным и бытовым стала чрезвычайно подвижной. Романы принимали форму переписки, а письма превращались в литературные творения; жизненные факты легко становились частью вымышленных сюжетов, а люди планомерно выстраивали свою жизнь по поведенческим моделям романских персонажей. Поэтому вполне уместно изучение созданных в XVIII – XIX веках дневников, путевых заметок, мемуаров, при условии, что они принадлежат «пограничной области литературы и быта», в которой тогда, как правило, говорили и писали по-французски [2, с. 322 – 323]. Отбор таких текстов, проведенный Е.П. Гречаной, на наш взгляд, безупречен.

Начинается же исследование с вполне привычного для литературоведения материала и хорошо знакомого автора, Василия Тредиаковского, и его сочинения «Езда в остров любви». В главе 1, названной «У истоков русской литературы на французском языке: В.К. Тредиаковский», известные факты предстают в новом измерении и значении, поскольку помещены в более сложный историко-культурный контекст. Пребывание русского писателя в Европе оценивается не столько как освоение наук, очередной пример вдохновленной Петром I тяги к западному знанию, но преимущественно как увлечение французской галантной культурой, освоение правил «светского общежития». В этом заключается принципиальное отличие В.К. Тредиаковского от большинства русских путешественников конца XVII – первой половины XVIII века. Культурным «ученичеством» объясняется также выбор для перевода «Путешествия на остров Любви, или Ключа к сердцам» (*Le Voyage de l'isle d'Amour ou La Clef des cœurs*) Поля Таллемана. Это французское произведение середины XVII столетия представлено в соответствующем разделе книги как образец галантной литературы вместе со многими похожими сборниками, которые, по мнению Е.П. Гречаной, могли быть знакомы Тредиаковскому. Заимствуя сложную композицию (прозаические повествовательные эпизоды и поучающие размышления чередуются с любовными стихотворениями), тематику сочинения П. Таллемана, русский писатель неизбежно воспринимает и его стилистику. Однако французский словарь галантной культуры не мог свободно уложиться в русский язык первой трети XVIII века, поскольку подобных социальных явлений в петровской и послепетровской Руси не существовало. Казалось бы, налицо принципиальная «взаимная непереводаемость» двух культур, определенная в свое время Ю.М. Лотманом. Е.П. Гречаная демонстрирует, как Тредиаковский преодолевает культурно-языковой барьер, хотя этот процесс, в особенности в переводе и в меньшей степени в его оригинальных франкоязычных «Стихах на разные случаи», сопряжен с трудностями и многочисленными погрешностями, вроде синтаксических и лексических калек или избыточного развития темы или идеи оригинала. Тем не менее «Езда в остров любви» оказывается первым и успешным опытом введения в русскую прозу и поэзию тематики и топики чувственных переживаний, соответствующей стилистики, освоенных несколько раньше французской словесностью. Без этого иноязычного компонента, подчеркивает исследовательница, любовная лирика в России не могла бы состояться.

Глава 2 «Установить диалог» повествует о продолжателях дела Тредиаковского. Перед читателем несколько иная культурно-политическая ситуация. Со второй половины XVIII столетия, в особенности в два первых десятилетия правления Екатерины II, русская литература все больше обращается к западным образцам. Перед нами уже не ученичество, а равноправный диалог, вести который нужно на французском языке. Так делает граф А.П. Шувалов, чье «Послание к Нинон Ланкло» (*L'Épître à Ninon l'Enclos*) было высоко оценено Вольтером и приписано современниками самому фернейскому патриарху. Так делает князь А.М. Белосельский-Белозерский, чьи стихотворения и философские труды рассматриваются Е.П. Гречаной в контексте галантного способа мыслить, писать и говорить. Особая роль в налаживании культурного диалога между Россией и Францией справедливо отводится императрице Екатерине II. Ее знаменитый шуточный тон, в котором выдержана переписка с Вольтером, Ф.-М. Гриммом, принцем де Линем, памфлет «Противоядие» (*Antidote*) против автора «Путешествия в Сибирь» аббата Шаппа д'Отроша, родственен, как показывает исследовательница, характерной для французской галантной среды насмеш-

ке (*persiflage*). Чрезвычайно интересно и познавательно читать о менее известных, но оттого не менее значимых участниках русско-французского диалога: жене основателя Одессы графа де Рибаса А.И. Соколовой и ее переписке с «любезным философом» В. Жамре Дювалем; А.В. Нарышкине и его «Воспоминаниях о России...» (*Ressouvenirs de la Russie, écrits entre Aix La Chapelle et Spa*); дочери князя Белосельского З.А. Волконской и ее домашних сочинениях – стихах на случай, «экзотических» новеллах – и историческом романе «Славянская картина пятого века» (*Tableau slave du cinquième siècle*), основанном на «Истории государства Российского» Карамзина. Франкоязычные русские литераторы, доказывает Е.П. Гречаная, принадлежат одновременно двум культурам, используя известный всей Европе язык, чтобы представить просвещенным народам свою малознакомую родину.

Русская литература на французском языке решала помимо национальных задач и частные. В главе 3 «Рассказать о себе» говорится о путевых дневниках (А.Б. Куракина, А.А. Голицына, Н.М. Строгановой, Н.П. Голицыной и др.), дневниках внутренней жизни (В.-Ю. Крюденер, Е.П. Чириковой, Е.А. Шаховской и др.), мемуарах (Екатерины II, С.Р. и А.Р. Воронцовых, Е.Р. Дашковой, П.А. Строганова и др.). Перед читателем раскрываются как абсолютно неизвестные, извлеченные исследовательницей из недр архивов памятники эпохи, так и ранее опубликованные тексты. Например, дневник путешествия по Голландии и Англии князя Александра Борисовича Куракина и дневник пребывания в Париже князя Алексея Андреевича Голицына были напечатаны в переводе и в оригинале и переводе соответственно, с комментарием, за два года до выхода рецензируемой книги в специальном издании Института мировой литературы РАН [3, с. 225 – 334, 381 – 400]. Однако и перевод, и филологический и историко-культурный комментарий Е.П. Гречаной гораздо точнее, тоньше и детальнее. Она убеждает, что знаменитые и забытые русские аристократы пишут по-французски, на языке той культуры, в которой они живут по факту рождения, не для того, чтобы заполнить свободное время. Они «пишут себя», создают свой внутренний облик, выражают такие переживания, для которых в XVIII – начале XIX века еще затруднительно найти русские слова. Опорой для их высказываний о себе (прежде всего для женщин) служат чувствительные романы М.-Ж. Риккони, С.-Ф. де Жанлис и Ж. де Сталь, мемуары госпожи де Ментенон, «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, литературно-дидактические сочинения Л.-А. Караччоли. Как неоднократно отмечает Е.П. Гречаная, иногда русские аристократы-литераторы превосходят французские образцы чистотой языка и тонкостью наблюдений. Это – не голословное утверждение из патриотических чувств: в книге приведено много подтверждающих его свидетельств из воспоминаний, дневников, писем европейских сочинителей, бывших в знакомстве с упомянутыми в этой и других главах участниками русско-французского диалога.

В главе 4 «Освоить искусство общежития» исследование логично переходит от выявления аспектов национально-культурного строительства и личностного самораскрытия к рассмотрению еще одной задачи русской литературы на французском языке – создания правил жизни в обществе. До 1750-х годов практики светского общежития (то есть совместного «полезного и приятного» времяпрепровождения и развлечения) русский императорский двор и аристократия не знали. Из французской галантной культуры заимствовались обычаи, нормы и атрибуты данной практики: литературная игра, общение посредством поэтических посланий «на случай», циркуляция в узком кругу рукописных текстов, не предназначенных для печати, запрет на серьезность и обязательность иронического тона в сочинениях, ведение альбомов, домашние театральные представления. Богатейший материал для изучения этого явления в русской словесности рубежа XVIII – XIX веков Е.П. Гречаная черпает из библиотеки барона А.С. Строганова, хранящейся в Томском государственном университете. Исследовательница обращается к этому фонду впервые после 1939 года, когда М. Азадовским были напечатаны неизвестные ранее стихи Кс. де Местра и З.А. Волконской. Подробно проанализированы сборники, созданные «Строгановской академией» (так в шутку называли себя входившие в это дружеское сообщество аристократы) между 1807 и 1812 годами. В числе авторов, писавших в альбомы барона А.С. Строганова, знаменитейшие франкоязычные литераторы того времени (Ж. де Сталь, принц де Линь, Кс. де Местр) и русские сочинители, которые теперь выходят из безвестности (мать барона Н.М. Строганова, З.А. Волконская и ее сестра М.А. Власова, А.П. Хвостова, В.В. Ханьков). Помимо открытия новых имен, Е.П. Гречаная делает важное наблюдение, вытекающее из анализа русской альбомной культуры на французском языке: «...тексты, фигурирующие в сборниках А.С. Строганова, создаются в основном вокруг женщин и самими женщинами. Строгановская академия – один из первых кружков, в котором такое их количество предается литературным занятиям [...] Эта феминизация культуры – составной элемент галантного идеала, каким он сформировался во Франции» [4, с. 235]. В контексте женской темы автор рассматривает франкоязычную анакреонтику, «веселые» куплеты В.Л. Пушкина, помещенные преимущественно в альбомах светских дам, стихотворения на случай А.М. Белосельского, П.А. Голицыной и принца де Линя, обращенные друг к другу в виде игровой беседы, представления домашних театров Екатерины II и пьесы для «Гатчинского Арсенального Театра», посвященные их автором графом Г.И. Чернышевым императрице Марии Федоровне.

Глава 5 «Стать французским писателем» повествует о самых амбициозных русских авторах словесности рубежа XVIII – XIX веков, стремившихся войти в иноземную словесность в качестве «своего». Детально представлен творческий путь князя Б.В. Голицына – от детских сочинений и юношеских писем, за стилем которых внимательно и требовательно следила мать, Н.П. Голицына, до зрелых стихотворений (особое внимание уделено эклоге «Дорида», перепечатанной в «Литературной корреспонденции»

Гримма и Мейстера), литературно-критических заметок, публиковавшихся в Париже и Санкт-Петербурге между 1788 и 1813 годами и полностью растворенных во французской языковой среде и космополитической культуре Западной Европы. Достойное место отведено первому русскому роману, написанному по-французски в 1802 году графиней Н.П. Головкиной, – «Елизавета С\*\*\*, или История одной россиянки, опубликованная одной из ее соотечественниц» (*Elisabeth de S\*\*\*, ou l'Histoire d'une Russe, publiée par une de ses compatriotes*). Он весьма сдержанно был принят публикой, и в частности госпожой де Сталь, как считает Е.П. Гречаная, из-за чрезмерного увлечения описаниями внутренних переживаний и меланхолического колорита. Можно также объяснить относительный неуспех романа тем, что у главной героини нет никаких характерных национальных черт, обязательных для чувствительной литературы, – та же Ж. де Сталь писала о героине своего известного романа, что Коринна – это сама Италия. Не уступал жене в литературных дарованиях и граф Ф.Г. Головкин, опубликовавший в 1820 году роман «Принцесса Амальфи» (*La Princesse d'Amalfi*), в котором, напротив, нет и следа новой моды на чувствительность, зато торжествует достаточно динамичный сюжет во вкусе времени, изображающий средневековую Италию, и французский язык в его «классической ясности и простоте», тех качеств, которые подчеркивались Вольтером», «образец французской литературы, очищенный от чуждых, по мнению автора, веяний» [4, с. 281]. «Наследницей Тамплиеров» по праву названа баронесса В.-Ю. Крюденер, чьи франкоязычные тексты создают поле транснациональных и даже наднациональных контактов. Несмотря на то, что и самой Е.П. Гречаной, и ее российскими коллегами в последние пятнадцать лет написано очень много, исследовательнице удалось в контексте работы сказать новое и значительное слово, подчеркнув ее состоявшееся стремление войти в литературный и культурный пантеон Европы. Завершается глава еще одной «семейной историей» – о сочинениях на французском языке, ориентированных на европейского читателя, дочери графа А.П. Шувалова, княгини П.А. Голицыной, и ее сына, князя Э.М. Голицына.

В «Заключении» Е.П. Гречаная подытоживает исследование хронологической картиной становления русской литературы на французском языке, выделяет основные функции языка (установление межкультурного диалога, оформление новых мифов и новых типов художественной речи в национальной культуре, восприятие и самовосприятие общества и личности в новом контексте) и определяет сущность литературы на нем. Позволим привести себе два заключительных абзаца работы – мысль, содержащаяся в них ясна и логична, и не требует комментария: «Транснациональная по существу, русская литература на французском языке всегда была открыта для различных литературных и культурных влияний. Выражающая ценности, почерпнутые одновременно в европейском и национальном наследии, эта литература отражает определенную амбивалентность новой русской культуры, способной к раздвоению и самовосприятию с различных точек зрения. Сохраняя зачастую патриотическую составляющую, французские тексты представителей России открывают и поддерживают транснациональную перспективу, благоприятствующую сближению различных культур и их взаимопониманию» [4, с. 319 – 320]. Читатель может убедиться в истинности выводов не только благодаря стройной системе доказательств, но также самостоятельно ознакомившись с некоторыми анализируемыми текстами в оригинале. В приложении впервые публикуются ценнейшие, трудно доступные и ранее неизвестные ни специалистам, ни любителям сочинения: стихотворения А.П. Шувалова, Б.В. Голицына, А.М. Белосельского-Белозерского, Ф.Г. Головкина, А.С. Строганова, В.В. Ханькова, В.Л. Пушкина, З.А. Волконской, письма Н.П., Б.В. и П.А. Голицыных, малая проза Н.М. Строгановой, А.П. Хвостовой, З.А. Волконской, В.-Ю. Крюденер.

Чтение монографии Елены Павловны Гречаной доставляет истинное интеллектуальное наслаждение и вдохновляет на поиски белорусской литературы на французском языке – как из-за увлекательности темы, так и из-за её абсолютной неразработанности. Трудно говорить о национальной литературе, ведь в рассматриваемый в книге Е.П. Гречаной период нет еще ни белорусской государственности, ни национального самосознания. Но это не отменяет существования текстов на французском языке, созданных в Полоцке, Могилеве, Витебске, Гродно и хранящихся в архивах и библиотеках Минска, Санкт-Петербурга, Москвы, Вильнюса, Киева, Кракова. Их анализ тоже даст ответ на вопрос: когда, кто, как и зачем говорил на белорусских землях по-французски.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Довлатов, С. Собр. соч.: в 4 т. / С. Довлатов; сост. А. Арьев. – СПб.: Азбука-классика, 2006 – 2007. – Т. 4. – 2006. – 460 с.
2. Вацуру, В.Э. С.Д.П. Из истории литературного быта пушкинской поры / В.Э. Вацуру. – М.: Книга, 1989. – 415 с.
3. Россия и Запад: горизонты взаимопознания. Литературные источники последней трети XVIII века. Вып. 3 / отв. ред. Н.Д. Блудилина. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 849 с.
4. Гречаная, Е.П. Когда Россия говорила по-французски: русская литература на французском языке (XVIII – первая половина XIX века) / Е.П. Гречаная. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 383 с.

**Д.А. КОНДАКОВ**, кандидат филологических наук, доцент  
(Полоцкий государственный университет)

## ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

### ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ДИСЦИПЛИНЫ В УНИВЕРСИТЕТСКОМ ОБРАЗОВАНИИ: НАУКА, МЕТОДОЛОГИЯ, МЕТОДИКА

МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ СЕМИНАР

(Полоцк, 4 – 5 мая 2012 года)

В Полоцком государственном университете на кафедре мировой литературы и культурологии 4 – 5 мая 2012 года состоялся международный научно-методологический семинар «**Филологические дисциплины в университетском образовании: наука, методология, методика**». Этот семинар по своей направленности продолжал развивать идеи нескольких предшествовавших научных семинаров: «*Филологическая наука: история и современность, школы и методы, проблемы и перспективы*» (Полоцк, 2008); «*Романо-германская филология в контексте гуманитарных наук и проблемы подготовки специалистов*» (Полоцк, 2009); «*Историко-теоретическая база современных литературоведческих исследований*» (Полоцк, 2010); «*СЛОВО – ТЕКСТ – КОНТЕКСТ. Методы, способы и приемы анализа художественного произведения и литературного процесса*» (Полоцк, 2011). Суть их сводилась к необходимости учитывать стремительную интеграцию гуманитарных наук за последние десятилетия, приводящую к положительным результатам, однако нередко и к произвольному и неоправданному заимствованию терминологического аппарата, с легкостью кочующего из одной гуманитарной науки в другую. Особенно проблематичным оказалось внедрение фрейдистско-юнгянской, постструктуралистской и постмодернистской терминологии, которая нередко бросается в глаза в работах молодых исследователей.

**Тематика литературоведческой части** научно-методического семинара «**Филологические дисциплины в университетском образовании: наука, методология, методика**» была в основном посвящена вопросам написания истории национальных литератур XX века. Новейший опыт создания трудов подобного рода, выполненных («*История швейцарской литературы. Т. III*», 2005, «*История австрийской литературы XX века*», 2009 – 2010) и выполняемых («*История литературы Германии: XX век*»), в том числе и участниками настоящего семинара, в рамках академических проектов, не снимает проблем методологии, а лишь представляет их со всё большей остротой.

Одна из важнейших целей семинара – **обобщение научного опыта предшествовавших поколений** – как писались истории литературы в XX веке.

**Практические и методологические вопросы**, рассмотренные на семинаре:

- ◆ Как и какие имена и историко-литературные факты выбирать?
- ◆ В какой контекст их помещать?
- ◆ В какой терминологии их описывать?
- ◆ Насколько продуктивны симбиозы литературоведения с лингвистикой, культурологией, антропологией, социологией и т.д.?

На семинаре по установившейся традиции:

- ◆ представлены и обсуждены промежуточные или итоговые разработки по кандидатским и докторским диссертациям.
- ◆ продолжены поиски эффективных средств постоянного обмена научной информацией между вузами СНГ и западноевропейскими вузами гуманитарного профиля, а также с академическими институтами;
- ◆ организованы презентации монографий и сборников статей участников семинара, а также коллективных трудов представленных на семинаре вузов и научных учреждений.

С приветственным словом к участникам научного семинара выступил *председатель оргкомитета, ректор Полоцкого государственного университета профессор Д.Н. Лазовский.*

**Первое пленарное заседание** открыл *заведующий кафедрой мировой литературы и культурологии профессор А.А. Гугнин*, напомнив о целях и задачах семинара и предоставив слово профессору **И.В. Жуку** (Гродно), который в докладе «*Свободныя “лакуны” і свабода “лакун”: не зусім тэарэтычны погляд на гісторыю літаратуры*» на примере истории белорусской литературы предложил некоторые новые подходы и нетрадиционные оценки, которые, на его взгляд, достойны внимания современных исследователей. «Принципиальное своеобразие современного состояния науки об истории литературы состоит в том, – считает профессор **И.В. Жук**, – что литературоведческая мысль внезапно “порезалась” об очевидное противоречие: трактовка литературы как чрезвычайно важной антропологической ценности наткнулась на острие семиотических идей текста как множественности культурного кода человечества. Идея социальной значимости литературы (литература – “учебник жизни”) и идея “культурного кода”, пожалуй, составляют внешний дискуссионный контур современного литературоведения. Текст как изумитель-

ная цветная нить в “бесконечной ткани культуры” и произведение как уникальное отображение этнического духовного портрета – кульминационные точки научного пространства, между которыми “искрит” основной методологический вопрос. Он в том, можем ли мы и далее безболезненно опираться на привычную традицию культурно-исторического подхода к литературе или же, наоборот, некоторые его методологические ограничения достигли к настоящему времени критической массы и представляют явное препятствие для поступательного движения научного знания. Вопрос “что писать в истории литературы: социальную антропологию или антропологию интертекстуальную?” трансформируется не столько по принципу взаимодополнительности (типа: антропология способствует интертексту), сколько в совершенно ином измерении: наступившее тысячелетие запрашивает не историю литературы, а литературную историю, в которой противоречие “мир как текст” и “мир как дух” разрешалось бы в едином смыслообразующем явлении».

*Профессор Ю.В. Стулов (Минск)* в докладе «История американской литературы: уроки изданий последних лет» сделал аналитический обзор наиболее значительных фундаментальных историй американской литературы, появившихся на русском, английском, польском и украинском языках за последние десятилетия, отметив как достоинства, так и недостатки многих изданий\*. Выступивший затем профессор *Е.А. Зачевский (Санкт-Петербург)*, один из авторов создаваемой в ИМЛИ им. А.М. Горького (Москва) «Истории немецкой литературы XX века», посвятил свой доклад «Проблемам идентификации собственно нацистской литературы в Германии», в котором обозначил генезис национал-социалистской идеологии и специфические условия, позволившие этой идеологии постепенно занять лидирующие позиции в массовом сознании немцев и подчинить себе не только газетную и журнальную прессу, но и определенную часть немецкой литературы, особенно после 1933 года. В докладе *доцента Г.В. Синило (Минск)* «Диалог культур в немецкой поэзии второй половины XX века: к вопросу о роли маргиналов в развитии национальной литературы» была освещена малоразработанная, хотя и достаточно актуальная для литературы XX века, проблема специфики творчества и вклада в немецкоязычную литературу таких крупных поэтов, как Нелли Закс, Пауль Целан и Роза Ауслендер, которые преследовались в условиях разжигания расовой ненависти прежде всего потому, что были евреями по национальности.

**Второе пленарное заседание** 5 мая началось с доклада «Анализ художественного произведения в его историко-культурном контексте» *доцента Л.В. Первушиной (Минск)*, в котором был дан не только обстоятельный обзор различных подходов к анализу художественного текста, но и представлен опыт работы с текстами на кафедре зарубежной литературы Минского государственного лингвистического университета, а также указано на полезность обмена опытом между вузами (на примере изучения историко-контекстуального метода, разрабатываемого на кафедре мировой литературы и культурологии УО “ПГУ”)\*\*.

Тема современности на материале белорусской литературы была продолжена в докладе *доцента Н.Б. Лысовой (Полоцк)* «Рэлігійныя вобразы ў сучаснай беларускай літаратуры. Спраба тыпалагізацыі», предложившей оригинальную систематизацию и типологизацию различных способов и приемов использования религиозных мотивов и образов в современной белорусской литературе. Затем выступили профессор *Е.А. Зачевский (Санкт-Петербург)* и доцент *Г.В. Синило (Минск)*, которые на конкретных примерах развили и уточнили тезисы своих пленарных докладов и ответили на многочисленные вопросы, возникшие в связи с поднятыми проблемами.

**В секции «Европейские литературы XX – XXI века»** два доклада были посвящены современной немецкой литературе: «Осмысление проблемы исторической правды в романе К. Хайна «Смерть Хорна» (*доцент Т.М. Гордеенок, Полоцк*) и «Природа интертекстуальности в повести К. Вольф «Авария»\*\*\* (*аспирантка БГУ, Н.А. Рымарчук, Минск*); *аспирантка УО «ПГУ» Е.В. Лушневская* также озвучила доклад по теме диссертации «Современное «нибелунговедение» и история вопроса: на материале исследований XIX – XX веков». Итальянская литература была представлена докладом «Экзистенциальная проблематика в романе Антонио Табуки «Тристан умирает»», прочитанном *аспиранткой БГУ В.И. Кучеровской-Марцевой*, французская – докладом *аспирантки БГУ О.О. Ленковой* «Эпистолярный роман Э.Э. Шмитта “Моя жизнь с Моцартом” как художественная автобиография». На этой же секции прозвучали и два аспирантских доклада, имеющих отношение как к русской, так и к белорусской литературам: «Непокоренный город (на примере “Блокадной книги” А. Адамовича и Д. Гранина)» (*Ю.С. Фираго, Гродно*) и «Абсурд и постабсурд в русскоязычной драматургии Беларуси начала XXI века» (*А.А. Шавель, Минск*). Все аспирантские доклады были подробно обсуждены.

*А.А. Гугнин, доктор филологических наук, профессор  
(Полоцкий государственный университет)*

\* Статью Ю.В. Стулова см. в настоящем номере журнала.

\*\* Статью Л.В. Первушиной см. в настоящем номере журнала.

\*\*\* Статью Н.А. Рымарчук см. в настоящем номере журнала.

Секция «Принципы формирования историй национальных литератур в XX – начале XXI века» продолжала тематику и развивала проблематику докладов, сделанных на пленарном заседании. Выступавшие говорили как о различных путях и точках зрения на историю литературы, отдельных проблемных моментах в литературном процессе, так и о трудностях, связанных с внедрением научного знания в процесс преподавания. Последнему вопросу были посвящены четыре первых доклада секции.

В сообщении «Понятие о готическом и неоготическом стиле литературы в рамках спецкурса для студентов-филологов» **О.В. Разумовская** (Москва) сделала акцент на специфике построения специального курса, посвященного английской прозе рубежа XVIII – XIX веков, сложностях разграничения понятий «готическая литература», предромантизм и романтизм и, соответственно, о критериях отбора художественных произведений для изучения.

Как выяснилось, непросто дается студентам и восприятие эстетической природы готики в силу культурных стереотипов: в Российском университете дружбы народов, где читается спецкурс, обучаются граждане разных стран, для которых зачастую изображение ужаса и жестокости в литературном произведении – немыслимо и непостижимо. Методический ракурс также выбрала для своего выступления доцент **Н.М. Шахназарян** (Минск) – «Тенденциозность и объективность в освещении английского романтизма в учебных пособиях по истории английской литературы XX – XXI веков (творчество Р. Саути)». Докладчица, аналитически представив творческую биографию Роберта Саути, объяснила причины, по которым этот представитель «озерной школы» (как показала Н.М. Шахназарян, разница между изначальным саркастическим смыслом, вложенным в это название в начале XIX века, и его современным почти терминологическим употреблением невероятно комична) выпадал из университетских программ как в советские времена, так и в начале нового века. Для последователей марксистско-ленинского литературоведения Саути был «реакционным романтиком», для современных же историков литературы, канонизирующих фигуру Байрона, вступления к «Дон Жуану» достаточно, чтобы отнести поэта из круга Вордсворта и Кольриджа на периферию читательского восприятия. Объективность требует иной оценки для этого плодovitого, разностороннего, изящного писателя.

Доцент **Д.А. Кондаков** переключил внимание слушателей на французскую литературу, выступив с докладом «Опыт создания истории французской литературы XVII века в Полоцком кадетском корпусе – сравнительно-исторический труд Г.А. Фабра». Речь шла о «Краткой истории французской классической литературы XVII века в сравнении с русской», созданной преподавателем Полоцкого кадетского корпуса французского происхождения Георгием Александровичем Фабром и изданной в Санкт-Петербурге в 1904 году. Будучи по замыслу учебным пособием, книга, построенная на сравнительно-историческом методе, с современной точки зрения оказывается чрезвычайно любопытной не только как памятник дидактики, но и как образец скромного, но честного и последовательного, а значит, неизбежно плодотворного исследования, в котором взаимодействие французской литературы XVII века и русской литературы XVIII – начала XIX века представлено во многих аспектах и на разных уровнях, пусть и на малом по объему материале.

Завершал «методическую» часть секции доклад доцента **А.В. Коротких** (Полоцк) «Зарубежный контекст в академических и учебных “Историях русской литературы рубежа XIX – XX веков” советского и новейшего времени». В нем были проанализированы методологические основы построения истории литературы Серебряного века как на примере советских изданий, так и подготовленных уже после 1991 года. Период рубежа веков был выбран не случайно, ведь именно в «субкультуре Серебряного века» (термин Н.А. Богомолова) западная литература заняла основополагающее место. На проверку же оказалось, что это общее место не представлено должным образом – последовательно и комплексно – ни в советских, ни в постсоветских исследованиях, которые также проявляют тенденциозный подход, только с другим идеологическим знаком.

В выступлении доцента **М.С. Рогачевской** (Минск) «Влияние психологии на литературу в контексте рубежа веков и модернизма»\* был рассмотрен вопрос о позитивистских тенденциях в западноевропейской словесности конца XIX – первой половины XX века. Как справедливо заметила докладчица, ни крупнейшие писатели-модернисты, ни многочисленные авангардистские течения не прошли мимо открытий Фрейда и психоаналитической школы. Причем их восприятие литераторами приобретало не только форму заимствований, но проявлялось и в полемике, либо как в случае с Дж.Г. Лоуренсом, в создании альтернативной психоанализу концепции. М.С. Рогачевская заметила также, что слияние психологии и литературы обогатило как искусство слова, так и науку о нем. О возможности диалога между разными литературоведческими школами, укорененными в национальных научных и культурных традициях, о препятствиях для него рассказала доцент **Л.П. Фукс-Шаманская** (Нюрнберг, Германия). «Меж-

\*См. статью М.С. Рогачевской в настоящем номере журнала.

ду “*Auslandsgermanistik*” и “*Deutsche Slavistik*”: проблемы изучения “чужой” литературы» – название доклада отмечает как полярные те исследовательские области (зарубежные исследования о немецкой литературе и немецкие штудии по славистике), в практике которых функционируют одни и те же комплексы по отношению к чужой культуре. Их преодоление, отметила Л.П. Фукс-Шаманская, – единственный путь к общему разговору о литературе.

Два последних выступления на секции касались актуального литературного процесса, представив слушателям новые имена и новейшие произведения. В докладе «*Образ Пилата в произведениях русского, австрийского и белорусского писателей: к типологии интерпретаций*» **Е.В. Леонова** (Минск) провела типологические параллели между образом Понтия Пилата, созданным в бессмертном «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, в новелле австрийского писателя Александра Лернета-Холениа «Пилат» и романе белорусского русскоязычного прозаика Валерия Иванова-Смоленского «Последнее искушение дьявола, или Маргарита и Мастер». Учтя различия в интерпретации образа, Е.А. Леонова сделала вывод о том, что все упомянутые авторы перенесли библейскую историю на современную им действительность и создали книги «мифологизирующие, свидетельствующие и предостерегающие». **Доцент И.Л. Лапин** (Витебск) в докладе «*Документ в симультанном строе романа М. Варгаса Льосы “Сон кельта”*» проследил логику развития творческой манеры Нобелевского лауреата в области литературы за 2010 год. Последнее произведение перуанского писателя являет собой модификацию симультанного повествования, причудливо сочетающего факт и вымысел, характерного и для его ранних работ.

**Д.А. Кондаков, кандидат филологических наук, доцент  
(Полоцкий государственный университет)**

Секция «**Истории литературы США XX века**» начала свою работу во второй день конференции. Как и в предыдущие годы, большинство докладчиков представляли Полоцкий государственный университет. В то же время на секции присутствовали и активно принимали участие в ее работе представители *Минского государственного лингвистического университета: заведующий кафедрой зарубежной литературы профессор Ю.В. Стулов и доцент Л.В. Первушина.*

Секцию открыл доклад **О.Ю. Клос** (Полоцк) «*Творчество Вашингтона Ирвинга в современной критике: новый ракурс исследования*»\*. В выступлении был представлен библиографический обзор литературоведческих и критических работ по Ирвингу, написанных в конце XX – начале XXI века. Дан сравнительный анализ изучения творчества автора в отечественном, российском и западном литературоведении. В прениях присутствующие отметили неослабевающий, а порой и резко возрастающий интерес к американскому романтизму, и в частности к Вашингтону Ирвингу.

Продолжил работу секции доклад **Е.И. Благодеровой** (Полоцк) «*Множественность интерпретаций как характерная особенность произведений Н. Готорна*»\*\*. В своей работе молодая исследовательница очертила основные направления анализа произведений американского писателя. Доклад вызвал оживленную дискуссию.

В выступлении **И.А. Антиповой** (Полоцк) «*Роман Хильды Дулитл “Вели мне жить” и Ричард Олдингтон*»\*\*\* была представлена интерпретация образов героев романа в контексте автобиографий двух писателей, прослежено преломление реальных судеб Олдингтона и Дулитл в художественном тексте. Продолжил автобиографическую тему доклад **О.А. Лукьяновой** (Полоцк) «*Жанр автобиографии в американской литературе первой половины XX века*».

Два выступления коснулись темы войны в литературе. В докладе **З.И. Третьяк** (Полоцк) была рассмотрена первая мировая война в судьбах и произведениях Э. Хемингуэя и М. Горьцкого, выступление **А.А. Никифорова** было посвящено образу черного военнослужащего в афроамериканской поэзии о второй мировой войне (на примере стихотворения Гвендолин Брукс «Negro Negro»). Завершил работу

\* См. статью О.Ю. Клос в настоящем номере журнала.

\*\* См. статью Е.И. Благодеровой в настоящем номере журнала.

\*\*\* См. статью И.А. Антиповой в настоящем номере журнала.

секции доклад **И.С. Криштон** (Минск) «*Эдна Миллей: в поисках идеала и красоты*», посвященный идейно-эстетическим и художественным поискам американской поэтессы начала XX века.

Всего на секции было прочитано семь докладов. Все докладчики представляли молодое поколение белорусских филологов. Исследователи не только познакомились с работами своих коллег, но и смогли посредством вовсе не отвлеченных вопросов вникнуть в представленные изыскания по истории литературы США XX века.

**А.А. Никифоров, старший преподаватель кафедры иностранных языков  
(Полоцкий государственный университет)**

Секция «**История литературы Великобритании XX века**» состоялась 5 мая 2012 года. Из заявленных восьми докладов на секции прозвучали и были прослушаны пять, три из которых были представлены молодыми учеными из Полоцкого государственного университета. Руководили работой секции *доцент кафедры зарубежной литературы МГЛУ М.С. Рогачевская* и *доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ВФ УО ФПБ «Международный университет «МИТСО»» Д.О. Половцев*.

Открыл работу секции доклад **А.А. Мананковой** (Минск) «*Специфика лирического «Я» в религиозной поэзии Генри Воэна*». Автором доклада было отмечено, что лирическое Я в поэзии Воэна существует и эволюционирует в рамках бинарных оппозиций «Я – Я», «Я – Ты», «Я – Мы». Доклад вызвал несколько вопросов от аудитории, причем вопросы касались не только особенностей лирического Я в поэзии Г. Воэна, но и у других художников слова: Дж. Донна, А. Каули, Р. Лавлейса.

Следующий доклад «*Восприятие и переработка творчества Джейн Остен во второй половине XX – начале XXI века (экранизации, мэшапы, фанфики)*»\* **А.С. Кононовой** (Полоцк) вызвал отклик у аудитории. Автору доклада удалось доказать актуальность некоторых идей Дж. Остен в наши дни, что – как следствие – привело к экранизациям романов английской писательницы. Было любопытно узнать: Интернет «пестрит» фанфиками – российскими и переводными – по роману Дж. Остен «Гордость и предубеждение». Данный доклад, безусловно, был одним из самых удачных и запоминающихся на секции.

В докладе **Д.О. Половцева** (Витебск) «*Творчество Э.М. Форстера: попытки переосмысления*» обратил внимание аудитории на необходимость прочтения романов и новелл классика английской литературы XX века Э.М. Форстера по-новому. По мнению автора, это связано с тем, что писатель еще в первые десятилетия XX века уловил тенденции времени: конфликт ценностей колонизаторов и колонизируемых, расщепление внутреннего Я личности под влиянием внешних сил, противоречия между отдельными частицами расщепленного Я. К сожалению, доклад не вызвал вопросов у аудитории.

Оставшиеся два доклада «*Критика «среднего класса» в творчестве Дж. Фаулза*» **А.А. Марданова** (Полоцк) и «*Английские романы 1960 – 70-х годов на викторианскую тематику*» **Т.Ф. Мостобай** (Полоцк) дополняли друг друга. Казалось, что они представляли собой движение от частного к общему: А.А. Марданов раскрыл понятие «средний класс» в романах Дж. Фаулза, ценности «среднего класса», а Т.Ф. Мостобай представила более широкий литературный контекст. Мостобай также провела анализ причин и сущности широко распространенного в последние десятилетия обращения в британской литературе к пласту художественных произведений викторианства на примере романа Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта».

Таким образом, работа секции «История литературы Великобритании XX века» может быть признана удовлетворительной. Отметим заинтересованность как выступавших на секции докладчиков, так и присутствующих из других секций. Работа секции прошла в доброжелательной атмосфере и завершилась неформальным общением ее участников.

**Д.О. Половцев, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ВФ УО ФПБ  
(Международный университет «МИТСО»)**

\* См. статью А.С. Кононовой в настоящем номере журнала.

У межах навукова-метадалагічнага семінара «Філалагічныя дысцыпліны ва ўніверсітэцкай адукацыі: навука, метадалогія, методдыка» адбылося пасяджэнне **секцыі «Мовы ва ўніверсітэцкай адукацыі: актуальныя праблемы даследавання і методдыка выкладання»**. Тэматыка дакладаў была даволі разнастайнай.

У межах праблем агульнага мовазнаўства прагучаў даклад «*Принцип дополнительности и язык*» **М.Дз. Путравай** (Полацк), дзе распавядалася пра прыныцы дадатковасці Н. Бора, які заснаваны на тым, што толькі розныя культуры адцяняюць адна адну. Праведзены аналіз дыялогаў вернікаў, запісаных Шлеермахерам, у працэсе якога даследчык вылучыў маўленчы акт як моўную адзінку і розныя групы моўных актаў. **Т.В. Нікіценка** (Віцебск) разгледзела «*Воздействие лингвистических факторов на изменение семантики слова*» на матэрыяле слоў «плябей», «аматар», «дылетант» у розных мовах. **І.Г. Лебедзева** (Полацк) у выступе «*Просодическое оформление теленовостей на французском, русском и белорусском языках*» акцэнтавала ўвагу на розных тыпах складоў пры маўленні ў сацыяльных навінах, навінах спорту і надвор'я.

Прагучалі даклады, прысвечаныя гендарнай праблематыцы. У выступе «*Сравнительные конструкции в вербальной коммуникации*» **А.В. Лісоўскай** (Полацк) прадстаўлены гендэрныя адрозненні параўнальных канструкцый на матэрыяле супастаўлення вобразаў параўнання ў фразеалагічных слоўніках англійскай і рускай моў. У дакладзе **І.Л. Касцючэнка** (Полацк) «*Дисфлуэнтные характеристики коммуникативного поведения в аспекте гендера*» вызначана частотнасць дысфлуэнтаў у мужчынскіх і жаночых маўленчых паводзінах.

Метадычны аспект вывучэння мовы быў рэпрэзентаваны ў супольнай працы **А.М. Патапавай** і **Н.У. Дудкінай** (Полацк) «*Лингвистические особенности чтения вслух*», дзе разглядаліся тыпы вусных спантаннага маналагаў, была прыведзена каласіфікацыя паўз хізітацыі.

Не абмінулі ўвагай дакладчыкі і мову мастацкага тэксту. У дакладзе «*Стилистические особенности авторского языка Колетт*» **Т.М. Касцючонок** (Полацк) распавяла пра даследаванні творчасці Калет Ю. Крысцевай. Была разгледжана моўная гульня ў тэкстах пісьменніцы на фанетычным і граматычным узроўні. **Ю.В. Барташ** (Віцебск) дакладам «*Специфика употребления фразеологизма у севежных поэтических текстах*» прадставіла розныя мадэлі моўнай гульні і спосабы трансфармацый у вершах інтэрнэт-прасторы.

Спадзяемся, што надалей сціпляя па колькасці дакладаў мовазнаўчая секцыя пашырыцца паводле праблематыкі дакладаў.

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

Пятаго мая пасле завяршэння работы секцыі **прэзентацыі трудов, опублікаваных в рамках міжнароднага супрацоўства і монографій удзельнікаў семінара:**

♦ **Г.В. Сініло** расказаў о своей новой монографии «*Экклезиаст и его рецепция в мировой культуре: в 2 ч. Ч. 1. Предтечи, поэтика, религиозные интерпретации*» (Минск: БГУ, 2012. – 220 с.);

♦ **А.А. Гугнин** посвятил участников семинара в растянувшуюся на 20 лет историю работы над отдельным изданием книги выдающегося немецкого драматурга Хайнера Мюллера (1929 – 1995), в которой он принимал участие в качестве переводчика и комментатора: Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги; составл. и предисл. В.Ф. Колязина. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2012. – 528 с.;

♦ **Е.А. Зачевский** рассказал о содержании очередного выпуска редактируемого им издания «Вопросы филологии», включающего в себя статьи по языкознанию и литературоведению (Вып. 17. – СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2011. – 138 с.

В заключение были подведены итоги семинара и намечены перспективы дальнейшей работы.

**А.А. Гугнин, доктор филологических наук, профессор  
(Полацкий государственный университет)**

## СОДЕРЖАНИЕ

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<i>Кондаков Д.А.</i> События 1812 – 1814 годов в стихотворениях полоцких иезуитов: поэтика и политика .....	2
<i>Стулов Ю.В.</i> История американской литературы: уроки изданий последних лет .....	9
<i>Смулькевич А.А.</i> Жизнь «Кентерберийских рассказов» Д. Чосера в XX веке – начале XXI века .....	14
<i>Клос О.Ю.</i> Вашингтон Ирвинг в современных исследованиях: в поисках актуальности .....	19
<i>Кононова А.С.</i> Восприятие и переработка творчества Джейн Остен во второй половине XX – начале XXI века (экранизации, мэшэпы, фанфики) .....	25
<i>Благодёрова Е.И.</i> Множественность возможных интерпретаций как характерная особенность произведений Н. Готорна .....	30
<i>Антипова И.А.</i> Роман Хильды Дулитл «Вели мне жить» и Ричард Олдингтон .....	34
<i>Рогачевская М.С.</i> Влияние психологии на литературу в контексте рубежа веков и модернизма .....	38
<i>Никифоров А.А.</i> Афроамериканцы второй мировой войны в поэзии белых поэтов США (Л. Кирстейн, В. Гатри, У. Биннер) .....	44
<i>Велюго О.А.</i> Дискурс любви – дискурс невысказанного (Дж. Барнс) .....	49
<i>Семченок Л.И.</i> Роль иррационального в творческом наследии И.В. Гёте (на примере романа «Годы учений Вильгельма Мейстера» и новеллистического цикла «Разговоры немецких беженцев») .....	54
<i>Матырко С.А.</i> Использование элементов эпического театра Б. Брехта в драме Ф. Дюрренматта «Ибо сказано» .....	59
<i>Рымарчук Н.А.</i> Природа интертекстуальности в повести К. Вольф «Авария» .....	64
<i>Данилович Т.В.</i> Николай Гумилев о Теофиле Готье и «искусстве для искусства» .....	70
<i>Первушина Л.В.</i> Анализ художественного произведения в его историко-культурном контексте .....	76

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

<i>Путрова М.Д.</i> Меняющиеся парадигмы текстуальности в отечественном и зарубежном языкознании .....	83
<i>Белютин Р.В.</i> Функционально-прагматическая типология текстов песен немецких футбольных фанатов .....	90
<i>Логвинова И.В.</i> Интонационная специфика нейтрального стиля произношения в современном немецком языке (на примере рассказа Петера Бикселя “Jodok lässt grüßen”) .....	95
<i>Калеснікава А.А.</i> Радзіма ў моўнай карціне свету беларусаў .....	99
<i>Саўчанка В.М.</i> Функцыі абзаца ў літаратурна-мастацкім тэксьце .....	105
<i>Любецкая О.И.</i> Проблема разграничения понятий «языковая» и «научная» картины мира .....	109
<i>Гущенко С.К.</i> Функциональные типы широкого настоящего .....	118
<i>Казімірская Т.А.</i> Лексічныя і фразеалагічныя сродкі выражэння падтэксту ў трагікамедыі А. Макаёнка “Трыбунал” .....	123

### РЕЦЕНЗИИ

Гречаная, Е.П. Когда Россия говорила по-французски: русская литература на французском языке (XVIII – первая половина XIX века) / Е.П. Гречаная. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 383 с. ( <i>Д.А. Кондаков</i> ) .....	127
---	-----

### ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

Филологические дисциплины в университетском образовании: наука, методология, методика: <i>международный научно-методологический семинар, Полоцк 4 – 5 мая 2012 года (А.А. Гугнин, Д.А. Кондаков, А.А. Никифоров, Д.О. Половцев, С.М. Лясович)</i> .....	130
---	-----