БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ЎНІВЕРСІТЭТ
ФІЛАЛАГІЧНЫ ФАКУЛЬТЭТ

СЛАВЯНСКІЯ ЛІТАРАТУРЫ Ў КАНТЭКСЦЕ СУСВЕТНАЙ:

да 900-годдзя Кірыла Тураўскага і 200-годдзя Тараса Шаўчэнкі

Матэрыялы XI Міжнароднай навуковай канферэнцыі

Мінск, 24–26 кастрычніка 2013 г.

У дзвюх частках
Частка 2

МІНСК
РІВШ
2013

УДК 821.16.09(06)
ББК 83.3(0)41я431
С 47

Р э к а м е н д а в а н а
саветам філалагічнага факультэта
(пратакол № 3 ад 21 лістапада 2013 г.)

Р э ц э н з е н т ы :
доктар філалагічных навук, прафесар *І. В. Саверчанка;*
кандыдат філалагічных навук, дацэнт *П. В. Васючэнка*

Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 900-годдзя Кірыла Тураўскага і 200-годдзя Тараса Шаўчэнкі : матэрыялы XI Міжнар. навук. канф., Мінск, 24–26 кастр. 2013 г. У 2 ч. Ч. 2 / пад рэд. Т. П. Казаковай. – Мінск : РІВШ, 2013. – 408 с.
С 47
ISBN 978-985-500-707-5.

У зборнік увайшлі артыкулы, прысвечаныя актуальным праблемам сучаснай літаратуразнаўчай і лінгвістычнай навукі, літаратурнай і моўнай адукацыі: літаратурная спадчына Кірыла Тураўскага і тэндэнцыі развіцця старажытнай і новай беларускай літаратуры; творчасць Тараса Шаўчэнкі і дыялог славянскіх літаратур; нацыянальная карціна свету ў літаратурнай класіцы, міфалогіі і фальклоры; праблемы рэцэпцыі і інтэрпрэтацыі літаратурнага тэксту, традыцыі і наватарства ў сучасным літаратурным працэсе; мастацкі тэкст у лінгвістычным і метадалагічным дыскурсе.

Адрасуецца навукоўцам, студэнтам і выкладчыкам УВА, а таксама ўсім, хто цікавіцца развіццём славянскіх літаратур.

УДК 821.16.09(06)
ББК 83.3(0)41я431

ISBN 978-985-500-705-1
ISBN 978-985-500-707-5 (Ч. 2)

© Афармленне. ДУА «Рэспубліканскі інстытут вышэйшай школы», 2013

СЕКЦЫЯ 5
Руская літаратура ў міжкультурным дыялогу

Александр Ивинский (Москва)

ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЛИТИКА ЕКАТЕРИНЫ II: К ВОПРОСУ О ФРАНЦУЗСКИХ ПОДТЕКСТАХ ЖУРНАЛА «ВСЯКАЯ ВСЯЧИНА»

Журнал Екатерины II «Всякая всячина» был ориентирован на решение нескольких культурно-политических задач. Во-первых, императрица пыталась закрепить в сфере культурного кругозора русской аристократии свою специфическую интерпретацию западноевропейской традиции сатирической журналистики; во-вторых, она стремилась содействовать пробуждению нравственного самосознания этой элиты, а вместе с тем и ее способности к адекватной самооценке; в-третьих, она хотела указать на те негативные свойства человеческой натуры, с которыми нужно было бороться в первую очередь, т. к. они тормозили развитие государства и общества по пути просвещенного абсолютизма.

Эта борьба должна была завершиться формированием нового типа русского аристократа, способного опереться на достижения европейской культуры и в сфере политического мышления, и в сфере бытового поведения. Поэтому «Всякая всячина» претендовала на то, чтобы стать «учебником» «науки жить между людьми» [см.: 3]. При этом обращает на себя внимание тот факт, что здесь для Екатерины не существовало мелочей, регулировались едва ли не все аспекты жизни благородного человека[*]. Особенно показательны заголовки некоторых статей: «Говорить меньше, а больше слушати других» [2, с. 414], «Быть учредительну в поступках» [2, с. 415], «Каким образом заслужить милость Государя и знатных особ» [2, с. 417]. В редакцию обращались те, кто хотел научиться правильно вести себя в свете: «Может быть, оному причиною то, что я в ребячестве рос без руководства, а в молодости судьбою был определен, оставя свет, избрать жизнь уединенную; следовательно, не было мне нужды прилепляться к *науке, как жить между людьми* (курсив мой. — *А. И.*); но понеже все подвержено переменам, переменилося время, переменились и мои обстоятельства. Я сделался теперь жителем Петербургским: вы из того легко заключить можете, что я живу в большом свете, но признаюся, что многого не знаю, что должно знати для светской жизни: и для того хотя не обо всем, чего не знаю, однако о некоторых

[*]Екатерина здесь следует принципам Polizeistaat. Политическая теория XVIII в. находила совершенно естественным активное вмешательство государей в жизнь своих подданных. См., напр.: «Можно сказать с Пуффендорфом, что самодержавство есть право повелевать решительно во гражданском обществе ... сиречь, управлять их деяниями со властию или силою принудительною ... Самодержавство есть право, порученное одной или многим особам, ибо республика столько же самодержавна, сколько и единоначалие...» [6, с. 75−76].

вещах спросити вас намерен. Не удивитеся, что я много сделаю вам задач: должно признаться, что часто у нас с большим жаром начинают дела, нежели приводят к окончанию. Я не знаю и не хочу теперь добираться, свойство ли природы человеческой таково или то свойство наших нравов, однако знаю то, что так водится обыкновенно: и для того нетерпелив я в моих вопросах, чтоб успети мне их сделать, покуда еще жар издавати Всякую Всячину не простыл или покуда не уменьшилася охота читать ее… » [2, с. 210–211]. Поэтому особую роль в журнале играла переписка с читателями. При этом совершенно неважно, были ли корреспонденты реальными людьми или всего лишь «масками» издателей. «Всякая всячина» давала универсальные рекомендации, которые могли и, по-видимому, должны были восприниматься как руководство к действию. Неслучайно, что к ее редактору обращались «господин наставник»: «Господин наставник! По причине полезных наставлений, которые в ваших листах часто читаю, пришло мне на ум назвать вас теперь сим именем. Я не думаю, что наставления в том только и состоят, когда какой писец бранит и поносит все, что он ни найдет худого. Пускай кто хочет смеется чрезвычайно или улыбается таинственно; когда удастся ему подозревать, что такой-то кусок (так я перевел в сем случае французское слово *piece*) на кого-нибудь из знаемых ему целит. Ваши наставления совсем другим вкусом писаны, не едко, но приклонительно, не с бранью, но с ласканием и ободрением» [2, с. 268].

Создавая новый образ русского «честного человека», Екатерина II опиралась на богатейшую традицию французских трактатов по воспитанию. В XVII–XVIII вв. они выходили десятками и переводились на все основные европейские языки, в т.ч. и на русский. На их страницах многократно обсуждались те проблемы (savoir vivre), которые оказались в центре внимания «Всякой всячины». Используя труды Н. Фаре [11], А. Куртэна [4; 9], И. Т. Шетарди [10], Ж.-Б. М. Бельгарда [1], мадам де Скюдери [6] и мн. др., Екатерина II в легком и слегка ироничном стиле светского журнала разъясняла, что такое хорошо образованный дворянин, получивший правильное светское воспитание.

Один из главных «пороков», подлежавших осмеянию, — невежливость. Из «листка» в «листок» во «Всякой всячине» публикуются тексты, высмеивающие тех, кто не умеет или не желает вести себя в обществе правильно. Вот, например, портрет мелкого чиновника, который пытается завоевать себе право появляться в хорошем обществе: «Я живу в таком обществе, где носят кафтаны с золотым галуном, и я на силу могу его сделать, за тем, что не богат; а за оное меня презирают: еще, что я не так много говорю, как прочие, называют дураком… что мне делать: зачинать ли мотать? и ворчать ли, что на ум ни взбредет? У нас есть один скорописец, или секретарь, который в том свое удовольствие находит, чтоб людей оклеветать и просмеять; да нынеча в том мода: а етаких у нас много, как собак, и до Москвы не перевешаешь» [2, с. 81–82]. Такие персонажи вызывают недоумение: светская манера поведения не подразумевает ни мотовства, ни бессмысленной болтовни, все это — «татарские обычаи». Противопоставление «российских» и «татарских» нравов является ключевым во «Всякой всячине»: «Смело можно разделить наши обычаи на два рода: первые природные, другие Татарские. Все хорошие обычаи

суть природные Российские; все же дурные суть Татарские» [2, с. 35–36]. «Российские нравы» — это нравы европейские, утонченные, светские. Именно те, которые и должны быть приняты при дворе истинно просвещенного монарха, такого как Екатерина II. Ср.: «Quel monster n'est-ce pas, en effet, qu'un grand seigneur qui n'a point de civilité? Tout le monde le fuit, tout le monde s'en irrite…» [8, с. 243]. Уважение в обществе нужно заслужить. Но светский разговор — это не только и не столько обмен остроумными репликами, сколько утонченная интересная беседа, в которой едва ли не первую роль отводят женщине. Любая грубость в таком общении просто невозможна: «Мы должны дать приметить господину Неведомому, что косыми буквами напечатанные слова в его письме кажутся несколько суровы для нежного слуха, а наипаче женского пола, коим сделаться может обморок от подобного описания» [2, с. 84–85].

При этом редакция журнала отдавала себе отчет, что добиться желаемого результата — создания нового образа русского «честного человека» — невозможно только поучением. Аудиторию издания — придворный круг и просвещенных граждан — нужно еще и развлекать: «Два есть у меня рода читателей. Первые суть люди веселые, кои требуют испытаний острых и смешных. Другие суть степенные, и не довольствуются одними шутками, но, напротив, уничтожают оные. Если б я всегда имел степенный вид в моем сочинении, половина читателей меня бы покинули; и если б я окроме резвостей ничего не писал, я бы потерял другую. И для того я должен держаться середки, из чего обеим шайкам может произойти более пользы, нежели когда бы я писал одной только в угодность. Ибо, не знав, из чего будет составлен мой лист, статься может, что тот, который возьмет оный для своей забавы в руки, найдется опутан против воли своей нравоучением ему полезным; и что, с другой стороны, тот, у кого склонности нет к забавам, думая найти правила для жизни, неприметно принужден будет инде улыбаться. Одним словом, всякий из моих читателей садится за мой стол, не зная, какая ему пища приуготовлена, и, по крайней мере, он имеет удовольствие надеяться, что найдет что-нибудь по своему вкусу. Я бы совершенно лучше желал приложити старания дать наставление, нежели забавлять. Но если мы хотим быти свету полезны, то мы должны с ними поступати, сколько сможем по мере, как он есть, а не потому, как желательно, чтоб он был» [2, с. 327]. Светская манера общения вообще не терпела крайностей — пустая болтовня и пафос одинаково неприемлемы: «Представьте, я оказалась в обществе десяти или двенадцати женщин, которые болтали лишь о своих мелких домашних заботах, о недостатках рабов, о достоинствах или пороках своих детей, а одна из них более часа слово в слово пересказывала первый лепет своего сына, которому три года… Уверяю вас, — отвечал ей Никанор, — что потратил его не лучше вашего, ибо наперекор собственной воле оказался в обществе женщин, … которые весь день напролет хвалили или ругали свои наряды, все время привирая об их цене… Мне пришлось целый день слушать болтовню об одних низких материях, в которой было так мало ума, что я до сих пор не в духе. Что касается меня, — подхватила прекрасная Атис, — пару недель назад я оказалась вместе с дамами, которые,

будучи не лишены ума, до странности были мне в тягость. Сказать по правде, это завзятые кокетки, и у каждой по крайней мере по одной интрижке, которая так их занимает, что ни о чем другом они думать не могут. … Правда, — сказал Амитон, — что сталкиваться с такими людьми — наказание. Но, сказать по правде, разговор важный и серьезный, не терпящий ни малейшей шутки, тоже бывает столь тягостен, что у меня всякий раз разбаливается голова. …» [7, с. 152–155]. Разговор благородных дворян должен быть максимально далек от «скуки», он должен быть «приятен» и «естественен». Правильно разговаривать настоящий «честный человек» должен учиться, это целое искусство: «Беседовать в обществе — искусство, требующее практики и навыка; грубой ошибкой было бы думать, что в нем можно преуспеть, лишь справляясь со своими книгами. Слушая других, учишься говорить, как они, и лишь общение дает привычку изъясняться легко и учтиво» [1, с. 141].

«Всякая всячина» строится как имитация непринужденной беседы с читателем, «наставник» и «ученик» равны, поэтому поучение возможно только в «легкой» и приятной форме: «Исправляти нравы и вкореняти в сердца добродетель столь легким и приятным образом, как вы делаете, я почитаю за велико. Беспрестанные выговоры и брани со временем бывают привыкшему к ним неощутительны. Страшные угрозы и побои, не упоминая, что иногда портят здоровье, не имеют столько силы, чтоб вести к добру, но подают только повод скрывати зло: да они же теперь почти везде уже и выведены из обыкновения, кроме что в семинариях да в госпиталях, и то не знаю, надолго ли остались. Степенных же поучений не много видно, не много и слышно; не худо бы, кажется, было, если бы и сих поумножилось побольше. Однако же многим творцам нашим, не знаю, чего-то еще слишком недостает. Правда, пример вы им к подражанию подаете, но сего, думаю, для них не довольно» [2, с. 289]. Эту тему находим и в драматургических текстах того времени, ср.: «Un homme du monde, par example, a des manières… écoutez ceci, c’est la quintessence du savoir-vivre… un homme du monde a des manières, par égard, par attention pour les autres, pour leur marquer la consideration qu’il a pour eux, l’envie qu’il a de leur plaire et de s’attirer leur bienveillance. Est-il dans un cercle? Il est toujours attentive à ne rien faire, à ne rien dire que d’obligeant: il prête poliment l’oreille à l’un, répond gracieusement à l’autre; applaudit celui-ce d’un souris, fait agréablement la guerre à celui-la; dit une douceur à la mere, regarde tenderment la fille» [8, с. 53]. В этом именно контексте должен быть осмыслен известный «конфликт» Екатерины и Новикова: проецируя на русскую литературу культурную ситуацию Франции XVII−XVIII вв., императрица противопоставляла «Всякую всячину» «Трутню» как журнал светских людей журналу критиков и педантов*. Новиковские

*О педантах см., напр.: «Порой они рассуждают о вещах столь возвышенных и утонченных, что их никто не понимает, и этот великий показ учености, которым они стремятся ослепить, делает их надоедливыми педантами в глазах других. Что до меня, — подхватил Арсен, — то я охотно оставляю им эту глубокую эрудицию; люди созданы для того, чтобы жить вместе, поэтому главнее всех наук та, что учит жизни, а ученые мне как раз не нравятся тем, что они не всегда самые учтивые люди в мире. …мир — огромная книга, из которой достойные люди узнают все, что им следует знать, и те, кто постиг эту науку, обретают лоск учтивости,

«проповеди» просто «неуместны» в обществе, «журнальные войны» неприличны: «Будучи охотник до издаваемых в нынешнем годе разных сочинений и покупая их с самого начала, с великим удовольствием читал оные, и могу сказать по справедливости, что находил в них разум, вкус и полезность; но ныне увидел в них сверх чаяния моего совсем неприличную таким сочинениям междуусобную ссору, которая в нас от приятного чтения оных великое произвела отвращение…» [2, с. 97]*. Мало того, издатель «Трутня» осуждается за радикализм, за то, что он не знает, что такое «милосердие» и «снисхождение»: «На ругательства, напечатанные в Трутне под пятым отделением, мы ответствовать не хотим, уничтожая оные; а только наскоро дадим приметить, что господин Правдулюбов нас называет криводушниками и потаччиками пороков для того, что мы сказали, что имеем человеколюбие и снисхождение ко человеческим слабостям и что есть разница между пороками и слабостьми. Господин Правдулюбов не догадался, что, исключая снисхождение, он истребляет милосердие. Но добросердечие его не понимает, чтобы где нинаесть быть могло снисхождение; а может статься, что и ум его не достизает до подобного нравоучения. Думать надобно, что ему бы хотелось за все да про все кнутом сечь» [2, с. 174–175]. Таким образом, Екатерина предстает здесь «либералом» истинным, а Новиков — ложным. При этом важно, что осуждение не означает запрета на деятельность: «Нам его меланхолия не досадна…» [2, с. 175]. Напротив, это «ему несносно и то, что мы лучше любим смеяться, нежели плакать» [2, с. 175].

Итак, Екатерина II в 1760-е гг. создавала новый образ русского «честного человека». Это дворянин, хорошо воспитанный и образованный, легкий и приятный в общении, далекий от любой грубости или невежливости. «Всякая всячина» же в этом контексте предстает как своего рода «учебник» светского поведения, в котором обстоятельно обсуждаются те особенности этикета, которые должна будет усвоить русская элита.

Литература

1. Бельгард, Ж.-Б. М. де Образцы разговоров для учтивых людей / Ж.-Б. М. де Бельгард // Искусство частной жизни. Век Людовика XIV / М. Неклюдова. — М.: ОГИ, 2008.
2. Всякая Всячина. — СПБ., 1769−1770.
3. Ивинский, А. Д. Культурная политика Екатерины II: к вопросу о литературной позиции журнала «Всякая всячина» / А. Д. Ивинский (в печати).

которого присяжные ученые почти никогда не имеют и которого с одними книгами не добьешься» [1, с. 141−143].

*В приличном обществе не должно быть «критиков» — вечно недовольные «обличители» высмеиваются, они признаются «скучными». Поэтому подвергалась остракизму сатирическая литература: «Он (знатный молодой человек. — *А. И.*) может сочинить песенку или забавные стишки, а сатирических крайне отвращаться он должен. Ибо ничто столько не наводит врагов и ничто не может быть подлее, как сатиры, потому что если кто вам не делает никакого зла, за что же его обижать? А когда вы имеете причину на него жаловаться, то должны вы помышлять, что честному человеку биться таким оружием весьма непристойно …» [5, с. 49].

4. Куртэн, А. де Новый трактат о вежестве, принятом во Франции среди добропорядочных людей / А. Куртэн // Искусство частной жизни. Век Людовика XIV / М. Неклюдова. — М.: ОГИ, 2008.
5. Наставление знатному молодому господину, или Воображение о светском человеке. — СПб., 1778.
6. О государственном правлении и разных родах оного, из Енциклопедии. СПб., 1770.
7. Скюдери, М. де Беседы на разные темы / М. Скюдери // Искусство частной жизни. Век Людовика XIV / М. Неклюдова. — М.: ОГИ, 2008.
8. Boissy, L. de Le Francais a Londres, comedie en un acte et un prose. Répresentée pour la premiere fois en 1727 // Theatre de Boissy. — P., 1822.
9. Courtin, A. de Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France / A. Courtin. — P., 1672.
10. Chétardie, J. T. de Instructions pour un jeune seigneur, ou l'idee d'un gallant home / J. T. Chétardie. — P., 1683.
11. Faret, N. L'honnete home ou l'Art de plaire à la cour / N. Faret. — P., 1630.

Лариса Йолкіна (Київ)

ПРОБЛЕМА ВПЛИВУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ Й ФОЛЬКЛОРУ НА РОЗВИТОК СЛОВЕСНОГО МИСТЕЦТВА РОСІЇ У XVI–XVIII СТОЛІТТЯХ В НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІЇ В. ПЕРЕТЦА

На кожному етапі розвитку національної літератури виникають нові з'явища, які стають основою або служать поштовхом для народження інших. Відомо, що на розвиток національної літератури певним чином упливають сусідні літератури. Наприкінці XIX — на початку XX ст. з'явилася низка наукових праць Володимира Перетца, у яких автор простежує українсько-російські взаємини в царині літератури й фольклору, а також розкриває взаємовпливи в слов'янських літературах у давні часи. Зокрема, відомими стали його ґрунтовні дослідження «Ляльковий театр на Русі» (СПб., 1895) «Малоросійські вірші й пісні» (СПб., 1899), «Історико-літературні дослідження і матеріали» (СПб., 1900).

У ході досліджень поетичних, народних текстів В. Перетц звернув увагу на подібність між українськими і сербськими творами. Спроба дослідити кілька пісенних сюжетів не дала бажаних результатів, отож науковець дійшов висновку, що для об'єктивного порівняльного аналізу писемних пам'яток необхідно здійснити своєрідну «археологію пісенної поезії» [5, I]. В. Перетц вважав, що джерелом для вивчення історії російської поезії, у тому числі й народної пісні, є збірки старовинних псалмів та кантів. Саме вони, на переконання вченого, дають підстави робити наукові висновки щодо історії деяких пісенних сюжетів та їх обробок. Відомо, що значну частину таких пісень дослідив О. І. Соболевський у ґрунтовній багатотомній праці «Великоруські народні пісні» [6].

В. Перетц констатував, що джерела російської літератури своїм корінням сягають давньої віршованої творчості, «яка зародилась у південно-західній Росії, імовірно, уже в половині XVI століття» [5, II]. У ході виснування такої думки дослідник проаналізував здобутки української літератури у сфері віршування, зокрема в праці «Малоросійські вірші й пісні» увагу дослідника

привертає творчий доробок Герасима Смотрицького та писання Андрія Римші. Твори другого різняться досконалою формою, мовною своєрідністю й певним чином свідчать про глибоку ознайомленість останнього з польською літературою. Великий пласт поезії Андрія Римші (за походженням білорус, імовірно, що освіту здобув в Острозькій школі) розглядається як такий, що мав уплив на розвиток не лише малоросійського письменства, а й поезії великоросів.

Дослідження сучасних літературознавців розкривають не лише високий поетичний хист Римші, а й визначають вагомість його перекладницьких текстів, зокрема польськомовного перекладу латинського тексту О. Поляка «Хорографія або Топографія Святої землі», виконаний А. Римшею. Так, у дисертації «Эволюция хождений в восточнословянских литературах XII — XVIII вв.» Елла Дюкова подає свідчення щодо популярності роботи кальвініста А. Римші в Росії й доходить висновку, що ідея паломництва й відповідний літературний жанр сприяли зближенню представників різних конфесій: католиків, православних, протестантів.

Водночас у цій праці дослідниця зауважує, що тексти А. Римші були якісними й мали вплив на розвиток не лише української та білоруської, а й російської літератур. Е. Дюкова зазначає: «Переклад Римші мав запит навіть у Росії, де виникли російськомовні відтворення його тексту. Перекладні «подорожники», створені в «західноруському краї», були покладені в основу паломницьких творів, які створювались у XVI, XVII стст. з ініціативи російського царя в Москві» [1, с. 7].

Такі дослідження підтверджують слушність думок, висловлених В. Перетцом ще наприкінці XIX ст., стосовно українського впливу на розвиток російської літератури, та розвивають його припущення про те, що саме через українську літературу досягнення польських митців часто ставали поштовхом для розвитку окремих явищ у російській літературі.

У першому томі праці «Історико-літературні дослідження і матеріали» лише частково розкривається питання про вплив української (малоросійської) поезії на розвиток російської (великоруської) літератури. Однак дослідникові вдалося проаналізувати окремі вірші, класифікувати їх. Він простежив історію побутування окремих сюжетів українських пісень на російському ґрунті, розглянув форми пісень та народну символіку. Цей том містить підрозділ «Початок штучної поезії в Росії. Дослідження про вплив малоросійської віршованої й народної поезії XVII — XVIII стст. на великоруську. До історії Богогласника». Уже сама ця назва констатує наявність українського впливу на російську поезію.

Поглиблюючи дослідження віршової форми при визначені міжлітературних впливів, В. Перетц у частині «З історії російської пісні» праці «Історико-літературні дослідження і матеріали» здійснює екскурс з теорії віршування Київської Русі, наближаючись поступово до «малоросійських» досягнень в царині «еллінських» форм та силабіки. Розглядаючи теоретичні й практичні надбання українських науковців і поетів другої половини XVI — початку XVII ст. (зокрема праці Лаврентія Зизанія та Мелетія Смотрицького), В. Перетц

чітко визначає, що «на початку XVII ст., до двадцятих років його, більшість малоросійських поетів пишуть уже правильні силабічні вірші, за виключенням небагатьох, які віддавали перевагу римованій прозі, або не вміли вкласти текст у межі 11- чи 13-складового вірша» [5, с. 12], як, наприклад, у творі «Ключ царства небесного» (1587), присвяченому князю Олександру Острозькому, у якому чергуються віршорядки на 13, 12 і 11 складів (13, 13, 11, 12). Хоча вони й нерівноскладові, та все ж близькі до основного розміру популярного в ті часи в Україні. Зовсім інші зразки віршування вбачає науковець у творах «Лемент дому княжат Острозьких» (1603), «Перла Многоцінні» (1646) Кирила Транквіл-ліона, «На Різдво Бога і Спаса нашого…» (1616) Памви Беринди, у текстах Кассіяна Саковича. Це засвідчує подальший розвиток версифікації в українській літературі наступних періодів.

Ці версифікаційні досягнення поступово трансформуються в російській літературі, що дослідник доводить, фіксуючи окремі зразки віршових текстів.

Так, на зразках творчості Григорія Сковороди В. Перетц демонструє те, як популярні в народі твори перероблялись в українській пісенній творчості, а потім і в російській. Досить частими є випадки, коли тексти зберігали головну думку, форму і навіть перші рядки оригіналу, але далі за тими рядками здебільшого слідував зовсім новий текст. Зокрема, «Пісня на Різдво Христове про бідність, у запитаннях і відповідях» має такий початок:

В. *«Пастыри мили!*
Гдѣ вы днесь были?
Гдѣ вы бывали,
Что вы видали?»

О. *— «Грядемъ днесь из Вифлеема,*
Из града уничиженна,
Но днесь блаженна» [5, с. 238].

Цей кант дослідник розглядає як своєрідну переробку перекладу з польського відомого за багатьма списками вірша. У сучасному Г. Сковороді варіанті початок звучить так:

Pasterze mili,
Coście widzieli?
Widzieliśmy maleńkiego?
Jezusa narodzonego?
Syna Boskiego [5, с. 238].

Далі постають запитання про умови побуту новонародженого й те, чим харчуються мешканці того дому. Порівняння цих двох текстів указує на їх тісний зв’язок. Автор дослідження наводить низку інших прикладів, які свідчать про «процес вироблення нових штучних пісень зі старого матеріалу на ґрунті малоросійської літератури XVIII ст.» [5, с. 240].

Аналізуючи російські й українські збірки пісень, дослідник виявив багато таких, у яких збігаються не лише сюжети, а й деякі мовні форми й розміри, що вказує на їх запозичення.

При вивченні рукопису Імператорської Публічної Бібліотеки Q — XIV № 141, у якому «поміщено слідом за духовними псалмами кілька віршів світського змісту з ознаками польського чи малоросійського походження …

Перша елегія — звичайного в малоросійській штучній і народній поезії розміру [(4 + 4) + 6]» [5, с. 226]. З метою унаочнення дослідник уміщує повний текст твору, розкриваючи титла й знімаючи надрядкові знаки. Ми ж цитуємо уривок:

Во печали во великой
всегда пребываю,
По себѣ, милое сердце,
тяжко воздыхаю [5, с. 226].

Окремі пісні цього ж рукопису мають розмір [6 + 6] + [(4 + 4) + 6], що повністю збігається з українськими піснями «Ой за гаєм, гаєм зелененьким // там орала дівчинонька воликом чорненьким» та «Казав мені батько, щоб я оженився, по досвітках не ходив, та й не волочився».

У багатьох випадках свідченням запозичення є «малорусизми». Так, у цитованій поезії дослідник виокремлює низку відповідних епізодів: «забыти *тебѣ*», «*презлична*», «*у мене*», «*мене*», «*дѣетъ*» [5, с. 226].

У зв'язку з тим, що українські псалми і канти мали специфічні «мовні звороти» та «риторичні порівняння» [5, с. 226–227], В. Перетц виокремлює їх наявність і у російському тексті та робить висновок, що на обробку світської пісні впливають певним чином і духовні тексти. Так, для співставлення з цитованим текстом він подає уривок з різних псалмів і пісень:

О прекрасная царице,
Златая Дияна… (Псалом на Покров пресв. Богородиці) [5, с. 226];
О Діанно всѣхъ моцнѣйша,
Монархиня найславнѣйша (Псалом на Успіння) [5, с. 227];
Земных краснѣйшая Діанна,
Параскевою названа…
Радуйся Панно, Свята Діанно…
(Пісня про св. великомуч. Параскеву) [5, с. 227].

Зазначену подібність В. Перетц пояснює тривалим «шкільним впливом», хоча й не заперечує можливості усної передачі. Одним з аргументів на доказ причетності шкільного впливу є «пом'якшення полонізмів і малорусизмів» [5, с. 227].

Серед досліджуваних творів знаходимо й жартівливу пісню про комара, яка у своїх переробках популярна й сьогодні. Російський варіант цієї пісні зберігає значну кількість «малорусизмів». Популярною в XIX ст. була пісня «Что ж я кому виноват, за что погибаю», яка містить так багато «малорусизмів» та типових для українських текстів рим, що походження її не виникає сумніву.

На підставі аналізу української поезії в польських джерелах В. Перетц вивчає вплив окремих польських текстів на розвиток російської поезії. Дослідник розглянув ставлення московської влади до пісні та окреслив значення появи в Росії українських музикантів, органістів і співаків. Активній діяльності цих митців всіляко сприяв патріарх Никон. Значний спротив цьому чинили старообрядці, творчість яких В. Перетц також досліджує у праці.

Дослідник спостерігає за проникненням у Московську Русь не лише української поезії, а й «шкільної, простонародної, духовної і світської» творчості, засвідчуючи завоювання нею все більшого статусу [4, с. 59]. Автор констатує проникнення театру-вертепу «до Сибіру разом з діяльністю вихідців

з Малоросії» [4, с. 69]. Так, у VI частині праці «Ляльковий театр на Русі» В. Перетц зазначає: «Хвиля південно-руської освіченості, яка хлинула в Москву й розлилася по всій Великій Росії, принесла з собою зразки шкільної драми й ознайомила з ними великоросів. Ця хвиля дійшла й до Сибіру, куди занесена була архієреями з південноросів (майже всі кафедри на початку XVIII століття посіли, через брак освічених людей, вихованці Київської Академії, які принесли в керовані ними єпархії звичаї і традиції своєї almae matris)» [3, с. 73].

На підтвердження сказаного дослідник подає приклади зафіксовані у працях Морозова [2]. Зокрема згадує він про Філофея Лещинського, який полюбляв театральні дійства, сам здійснював постановки й скликав глядачів дзвонами. Подібну любов до таких дійств зберіг і його наступник: «Академік Гмелін зафіксував у своїх записах про подорож до Сибіру детальну вістку про виставу, яку він бачив у Тобольську на Пасху 15 квітня 1734 року» [3, с. 74].

В. Перетц засвідчує, що елементи вертепу зафіксовані й в Іркутську в другій половині XVIII ст.

Науковець зазначає, що сибірський вертеп, імовірно, зовні не відрізнявся від українського, але мав свої особливості тексту. «Носили по домівках вертеп семінаристи, приказні й показували його за плату від 5 до 30 копійок, зважаючи на кількість ляльок, яких бувало від 30 до 60, при цьому чорти особами, що наймали театр, цінувалися найбільше і їх кількість відзначалась окремо» [3, с. 74]. Новим елементом у сибірському вертепі була сцена повернення царя Ірода після смерті, але вже в труні, за якою йшли його дружина й дочка. Після похорону жінки поверталися й сідали на трон. У цей час з'являвся кавалер, який починав танок з дочкою Ірода під пісню: «*О, коль наше на семъ свѣтѣ житіе плачевно // И коль скоро, и коль кратко, аки однодневно…*» [3, с. 74]. По завершенню танцю з'являвся мудрець або генерал і кликав до танцю жінку Ірода. Далі танцювали дами і кавалери, після чого арлекін сповіщав про завершення вертепу. Опісля, за свідченням М. Польового, на працю якого й посилається В. Перетц, інколи самими вертепниками розігрувалася пантоміма. Науковець апелює й до спогадів Н. Щукіна, який зафіксував розігрування після вертепного дійства комедії. Свідчення Н. Щукіна віддзеркалюють враження, яке справляли псалми, що співалися у вертепі. Співвіднісши зібрану з джерел інформацію, дослідник зробив висновок, що жартівливо-комедійна частина вертепу не була популярною серед священиків і публіки, оскільки, імовірно, мешканцям цього краю не були цікаві історії з українського чи польського побуту, а щось своє творити вони не могли через заборону з боку духівництва. Така заборона також була зафіксована в спогадах Н. Щукіна: «Вертеп заборонений за наполягання одного з колишніх архієреїв, родом білоруса» [7, с. 392].

Те, що сибірський вертеп значно відрізнявся від малоросійського народного вертепу, привело В. Перетца до думки, що джерела цього жанру в Росії ховаються в шкільній драмі. Російський вертеп, на думку вченого, поступово зникає через байдужість населення та відповідні заборони, але частково залишає по собі «окремі канти і псалми, які співають під час колядування в тих місцевостях, у яких ще не зник цей звичай» [3, с. 78].

Різні джерела засвідчують присутність українських бандуристів та співаків при російському царському дворі. В. Перетц значну увагу приділив аналізу репертуару цих виконавців та фіксації текстів українських авторських і фольклорних творів у джерелах XVIII ст.

Дослідником проаналізовано і специфіку записів українських текстів у російських джерелах, виявлено світські українські елементи в російських збірниках другої половини XVIII ст.

Серед жанрів українських пісень у російському репертуарі значне місце посідають пісні-пародії («Пісня про комара», «Пісня про тещу й зятя» тощо), ліричні пісні («Броду-броду-броду», «Заболіла буйна голівонька» тощо). Науковець визначає шляхи передачі творів і головні особливості їх переробок у релігійній та світській поезії.

Отже, можемо констатувати, що у своїх наукових працях В. Перетц детально аналізує версифікаційну систему XVI — XVIII стст. в Україні, визначає особливості творів тих митців, які започатковували цю справу в національному письменстві, спираючись на досвід польської літератури. Значна увага приді–лена взаємовпливам літератур, визначено домінування силабічної системи віршування, народнопісенного розміру, який якісно вирізняє українську поезію, проаналізовано збіги в текстах на змістовому й формальному рівнях. В. Перетц дійшов висновку, що низка відомих російських авторських текстів походить з польської та української літератур, а інколи український варіант стає «посередником» між польською та російською літературами.

Література

1. Дюкова, Э. Ю. Эволюция хождений в восточнославянских литературах XII — XVIII вв.: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Э. Ю. Дюкова. — Минск, 2010. — 24 с.
2. Морозовъ, П. О. Исторія русскаго театра: До половіны XVIII столетія / П. О. Морозовъ. — СПб.: Типографія А. М. Котоміна, 1889. — 450 с.
3. Перетцъ В. Н. Кукольный театръ на Руси: Историческій очеркъ / В. Н. Перетцъ. // Отдѣльный оттиск изъ «Ежегодника Императорскихъ театровъ» сезона 1894−1895 гг. — СПб: Типографія Императорскихъ СПб театровъ, 1895. — 107 с.
4. Перетцъ, В. «Малоросійські вірші і пісні у записах XVI — XVIII ст.» / Володимир Перетц. — СПб: Типография Императорской Академіи Наукъ, 1899. — Т. I. — 84 с.
5. Перетцъ, В. Н. Историко-литературныя изследованія и матеріалы / В. Н. Перетцъ. СПб.: Типографія Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1900. Печатано по определенію Историко-Филологическаго факультета Императорскаго С.-Петербургскаго Университета. — I−IV.— Т. 1: Изъ исторіи русской песни. Ч. 1: Начало искусственной поэзіи въ Россіи. Изследованія о вліяніи малорусской виршевой и народной поэзіи XVI−XVIII в. на великорусскую. Къ исторіи Богогласника. — 425 с.
6. Соболевский, А. И. Великорусские народные песни: у 7 т. / А. И. Соболевский. — СПб., 1896. — Т. 1. — 1895. — XII, 628 с.; Т. 2. — 1896. — XVI, 588 с.; Т. 3. — 1897. — XVI, 512 с.; Т. 4. — 1898. — XXVI, 722 с.; Т. 5. — 1899. — XVI, 644 с.; Т. 6. — 1900. — XVI, 544 с.; Т. 7. — 1902. — XX, 708 с.
7. Щукинъ, Н. Вертепъ / Н. Щукинъ // Вѣстник Русскаго Географическаго Общества. — 1860. — Ч. 29. — № 7. — С. 32−36.

Светлана Яницкая (Минск)

Ю. Н. ТЫНЯНОВ О ЖАНРЕ РОМАНСА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

В воспоминаниях о Ю. Н. Ю. Н. Тынянове* его ученица Л. Я. Гинзбург писала: «Есть ученые разного типа. Тынянов по всему своему складу был изобретателем, открывателем. … Идеям его была присуща не бесспорность, не неотменность (такого не бывает), но применимость, очень долговечная и прочная. … Они порождали новые соображения, применялись и проверялись на практике. Причем на материале, самим Тыняновым еще не обследованном. Пересаженная в новую среду концепция продолжала работать и приносить новые результаты» [2, с. 446−447]. Сказанное в высшей степени справедливо и относительно интересующей нас проблемы. Специальных исследований, посвященных романсу, у Ю. Н. Тынянова нет. Тем не менее, в ряде тыняновских трудов, вышедших в 1920-е гг., рассредоточены отдельные, «вскользь оброненные» (по выражению Л. Я. Гинзбург) суждения о жанровой сущности романса как поэтического феномена, об истоках и месте его в русской словесности, которые представляют исключительную методологическую ценность для современной литературоведческой науки.

Так, в статье «Ода как ораторский жанр» (1922) среди прочего утверждается, что «романс, популярная словесно-музыкальная форма …, быстро становится чисто музыкальным явлением и остается в поэзии либо в виде узкого жанра, либо в виде напевных традиций элегии» [3, с. 250]. Эта концептуальная, по сути, посылка направляет исследовательский поиск на «параллельное» освещение романса как феномена, сложившегося и функционирующего на границах двух искусств: со стороны поэзии и одновременно с точки зрения музыки. Более того, любимая мысль Ю. Н. Тынянова о соотнесенности литературы с бытом «по речевой линии» оказалась продуктивной для выявления отличительных признаков романса, предрасположенного к «“личной” (разговорной и напевной) интонации, возобновляющей живой адрес поэтического слова, его соотнесенность с общеречевыми … и внелитературными рядами (салон)» [3, с. 251].

В статьях «Литературный факт» (1924), «О литературной эволюции» (1927) выдвинута и обоснована идея о том, что в эпоху Карамзина, когда ораторская установка оды на «произнесение в большом, в дворцовом зале» [4, с. 201] сменяется бытовой установкой на «салон», происходит «разрушение грандиозной лирики» и «по противоположности ораторскому слову особое значение приобретает романс, песня. … Выступает малая форма, малая эмоция, психологизм» [4, с. 181]. Соответственно, речевой соотнесенностью с «салоном», культивировавшим искусство общения, обусловливалась «домашняя, интимная, кружковая семантика» [4, с. 201] романса, который со времени своего зарождения в качестве литературного жанра предназначался

*Как известно, Ю. Н. Тынянов родился в 1894 г. в еврейской семье в уездном городе Режица, в то время относившемся к Витебской губернии (ныне это город Резекне в Латвии); отец его был уроженцем Бобруйска, мать — уроженкой местечка Докшицы Борисовского уезда Минской губернии.

для исполнения под музыку в камерной бытовой (домашней) обстановке.

Под «малой эмоцией» Ю. Н. Тыняновым подразумевалось отражение в лирике способности личности к эмоциональному переживанию событий своего внутреннего мира, к индивидуальному самовыражению. Романс, принадлежащий к «пограничным» жанровым формам, а следовательно, обладающий неисчерпаемыми ресурсами психологизма и эмоциональности, наиболее приспособлен для выражения душевных переживаний. От иных «младших», в первую очередь смежных, лирических жанров (песни, элегии, дружеского послания), романс отличается абсолютной обнаженностью эмоций.

Неслучайно Ю. Н. Тынянов, характеризуя А. Блока как эмоционального поэта (статья «Блок», 1921), именно романс называл «первообразом» его лирики и одной из «крайних разновидностей эмоционального искусства» [4, с. 361]. В романсе, как ни в одном другом лирическом жанре, особенно велика роль эмфатических частиц («да», «нет», «пусть», «пускай», «так», «ли»), эмфатических союзов («а», «и», «но»), междометий («ах», «эх», «о», «ох»). Служа средствами усиления эмоциональной выразительности поэтического текста, они выступают своего рода сигналами, стилевыми маркерами его романсности. Романсы, как правило, превосходят произведения близкородственных жанров и количеством обращений («ты», «вы» или поименных). От обращений же, по Ю. Н. Тынянову, «тянутся прямые нити к читателю и слушателю, — прием, канонический для романса» [4, с. 361].

Интимно-доверительная тональность стихотворения-романса формировалась в атмосфере салона, т. е. непосредственного общения образованных и эстетически восприимчивых людей. Немаловажно, что выразительное изящество романсного слова изначально поддерживалось музыкальным аккомпанементом. По всей вероятности, характерные для романса предельная открытость, необычайная искренность чувств, предрасположенность к самообъяснению, самоописанию генетически обусловлены. Эти жанровые особенности отчетливо демонстрирует, например, текст популярнейшего на рубеже XIX−XX вв. романса Н. Шишкина «Слушайте, если хотите…»:

Слушайте, если хотите,
Песню я вам спою
И в звуках песни этой
Открою всю душу свою.
Мне так отрадно с вами
Носиться над волнами,
Что в безвозвратную даль
Умчаться мне было б не жаль [5, с. 18].

Или — почти забытого сегодня романса Ст. Стивинского «Так безумно, так страстно хотелось мне счастья»:

И кто-то тогда подошел вдруг к роялю,
Коснулся задумчиво клавиш немых,
И страстная песня любви прозвучала,
Рыдая, неслась, умирала вдали…
Так безумно, так страстно хотелось мне счастья,
Нежной ласки, цветов и любви без конца! [5, с. 42−43].

Не менее показателен в том же смысле и романс А. Блока «Не презирай воспоминаний», написанный в 1899 г. и впервые опубликованный в «Неизданных стихотворениях» в 1926 г.:

Не презирай воспоминаний,
Они украсят дней чреду;
Покой от будущих страданий
Я в старой памяти найду.
<…>
Увы! Душа презреть не в силах
И чует в песнях старины
Страстей минувших, вечно милых
Былые призраки и сны [1, с. 439].

Здесь, как видно, поэтом приоткрывается тайна чрезвычайной притягательности для чуткой души отечественного слушателя (читателя) «песен старины» — русских романсов.

Ю. Н. Тынянов первым обратил внимание на то, что мелодическим материалом для А. Блока послужили и старинный романс, и цыганский романс [4, с. 356]. А также на то, что «Блок подчеркивает эпиграфами родство с цыганским романсом (“Не уходи, побудь со мною”, “Утро туманное, утро седое…”), — но эти эпиграфы являются вместе с тем заданным мелодическим строем; “Дым от костра струею сизой…” невозможно читать, не подчиняясь этому мелодическому заданию» [4, с. 361]. Уточним, что помимо произведения, названного Ю. Н. Тыняновым, вполне определенное «мелодическое задание» с очевидностью обнаруживается и в раннем романсном стихотворении А. Блока «Не презирай воспоминаний…», в содержательно-структурном плане которого воссоздан ритмический рисунок и напев популярного романса на текст неизвестного автора и музыку П. Булахова «Не пробуждай воспоминаний…», датируемого 1870-ми гг.

Примечательно, что среди многочисленных эпиграфов А. Блока только один имеет подпись «романс»: «Отчего я и сам все грустней // И болезненней день ото дня?.. // *Романс*» [1, с. 430]. Жанровое обозначение в составе эпиграфа из Г. Гейне («Лирическое интермеццо») в переводе Л. Мея настраивает читателя на соответствующее восприятие самого стихотворения, выдержанного в канонах романса — узнаваемые тема и мотивы, кольцевая композиция, анафорические повторы, косвенное обращение, нагнетаемые вопросы и многоточия, императивы, эмфатическая интонация:

Отчего я задумчив хожу,
Отчего по ночам в тишине
Лихорадочно дум не бужу,
Отчего я не плачу во сне?..
<…>
Отчего я задумчив и нем?..
Отчего мои песни больны?..
Отвечай, отвечай мне, зачем
Эти вечно-тоскливые сны? [1, с. 430–431]

Стихотворения романсного типа у А. Блока — это «Не презирай воспоминаний…», «Дым от костра струею сизой…», «Седое утро», «Отчего я

задумчив хожу?..», «О доблестях, о подвигах, о славе…» и некоторые др. В романсной лирике поэта Ю. Н. Тынянов обнаруживал не только «черты эмоциональной интонации и мелодики» [4, с. 361], но и «стертые до степени штампов» традиционные образы, общие, банальные места. Думается, что ученым был найден доказательный ответ на вопрос о том, почему традиционная речь романса, которая, как любая традиционная речь, по-своему обаятельна, несмотря на насыщенность клишированными формами, не производит впечатления недостаточно художественной, эстетически ущербной. В традиционных темах, мотивах и образах, как замечено в статье о А. Блоке, «хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образца, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности» [4, с. 359].

Согласно логике Ю. Н. Тынянова (статья «Промежуток», 1924), в поэзии «жанр создается тогда, когда у стихового слова есть все качества, необходимые для того, чтобы, усилясь и доводясь до конца, дать замкнутый вид. Жанр — реализация, сгущение всех бродящих, брезжущих сил слова. Поэтому новый убедительный жанр возникает спорадически. Только иногда осознает поэт до конца качество своего слова, и это осознание ведет его к жанру» [4, с. 446−447]. Рассуждения теоретика позволяют предположить, что, подобно «своеобразию стихового слова» в «Евгении Онегине», «смысловое своеобразие» романсного слова, способного вызывать сильный эмоциональный отклик, «проецируется в жанр, как бы само создает его» [4, с. 447], поскольку жанр «не задают, а осознают как направление слова» [4, с. 451]. Следовательно, высокая концентрация общих мест, устойчивых формул (поэтизмов) и банальной образности в русском романсе детерминирована эмоциональной природой и целевой установкой (телеологией) данного жанра на сочувственный отклик, душевное соучастие читателей (слушателей).

Таким образом, намеченные Ю. Н. Тыняновым пути объективного анализа поэтической специфики русского романса сохраняют бесспорную актуальность при разработке теории и истории традиционного жанра, художественная система которого с трудом поддается оформлению в строгие научные категории. В исследовательской литературе последних десятилетий романс как полноправный жанр русской лирической поэзии по-прежнему «еще только нащупывается», говоря словами выдающегося филолога.

Литература

1. Блок, А. А. Собр. соч.: в 8 т. / А. А. Блок; под общ. ред. В. Н. Орлова. — М.; Л.: Гослитиздат, 1960. — Т. I. — 715 с.
2. Гинзбург, Л. Я. Тынянов-литературовед / Л. Я. Гинзбург // Записные книжки. Воспоминания. Эссе / Л. Я. Гинзбург. — СПб.: Искусство, 2002. — С. 446−466.
3. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М.: Наука, 1977. — 574 с.
4. Тынянов, Ю. Н. Литературная эволюция: Избр. труды / Ю. Н. Тынянов. — М.: Аграф, 2002. — 496 с.
5. Умчалися года: Старинные романсы // Для голоса в сопровождении фортепиано. — М.: Музыка, 1991. — 47 с.

Анастасия Кистанова (Херсон)

ЖАНРОВЫЕ ДИФФУЗИИ ОДИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ М. МУРАВЬЕВА

Конец XVIII в. — время, когда ситуация «полифонического единства» стилевых течений русской литературы достигает апогея. Переходный период знаменуется также сменой типа художественного сознания, концом риторической эпохи и становлением нового, индивидуально-авторского творчества, где на первый план выступает субъективное, личностное, а требования канона постепенно утрачивают свою силу. Яркой иллюстрацией такого перехода представляется неоднократно отмеченное исследователями размывание / смещение / ломка жанровых границ, характерное для русской литературы конца XVIII в. В поэтическом творчестве М. Муравьева канонические жанры оды, элегии трансформируются в содержательном и формальном планах, отражая изменения картины мира, ценностных ориентаций, художественного сознания. Исследование его творческого наследия, представленное в работах Л. Кулаковой, В. Топорова, А. Пашкурова, С. Сионовой, затрагивает вопросы этико-эстетической позиции писателя, специфики его художественной системы, неординарности поэтического мирообраза. К своеобразию жанровой парадигмы поэзии М. Муравьева обращались Л. Кулакова, В. Топоров, А. Пашкуров, но, как представляется, эта тема нуждается в дополнительном изучении. Цель настоящей статьи — рассмотреть модификации жанра оды в поэзии М. Муравьева в аспекте традиции, отрефлексировать новации поэта, сосредоточив внимание на процессах жанровых диффузий.

В лирике М. Муравьева ода представлена не слишком масштабно, всего поэтом написано 20 од, где жанровая номинация изначально заявлена в названии. В некоторых поэт позже снимает указание на жанр, предлагая только названия — «Скоротечность жизни» (1775), «К Хемницеру» (1776), «Прискорбие стихотворца» (1777), «Желание зимы» (1776). В контексте литературной традиции, разрабатывавшей античные модификации жанра, в творчестве М. Муравьева можно выделить пиндарические, горацианские и анакреонтические оды, но только в одах первой группы наблюдается относительная чистота жанра.

Ранние (пиндарические) оды М. Муравьева — торжественные и батальные — наиболее традиционны, в них реализуются практически все конститутивные признаки жанра: функциональность, основные композициионные и пространственно-временные характеристики, субъектная структура, топика, строфическая и метрическая формы (десятистишие и четырехстопный ямб). Но уже они отмечены присутствием элементов идиллического модуса, новой, сентиментально-преромантической образности и лексики, экспериментами с метрикой и строфикой.

Так, подобные новации наблюдаем в «Оде... на замирение России с Портою Оттоманскою» (1774), где начало русско-турецкой войны знаменуются разрушением идиллического модуса и апелляцией к чувствительности читателей: «*Они невинных похищали, // И меч и пламень обращали // На безоружных поселян*» [3, с. 110]. И, таким образом, Екатерина вступает в войну, чтобы

восстановить желанную тишину, вернуть блаженные времена: «*Богиня двинулась войною // На раздирающих покой; // Рекла: "Да молнии возблещут // И нарушати вострепещут // Исмаильтяне мир святой"*» [3, с. 111]. Последние строфы исполнены ликования, одические «*града и села*» сочетаются с мотивом воссоединения разрушенных войной семей: мать и сын, братья, возлюбленные, друзья, супруги проливают «*слезы радости*», наступает «*милая отрада*», что, наряду с маркированной лексикой, свидетельствует о сентиментально-преромантическом мировосприятии, утверждающем приоритет семейных и дружеских уз. Показательным является и свидетельствующий о восстановлении идиллического модуса образ «*ратая*», который «*не страшится боле, // Чтобы его пожала поле // Иноплеменничья рука*» [3, с. 113]. Таким образом, в пространство оды вторгается идиллия, существующая пока на уровне мифопоэтической топики (мифологема Золотого века).

Эксперименты на метрическом и строфическом уровне отмечены в неопубликованной при жизни М. Муравьева «Оде» («Осьмнадесятый ныне раз…», 1772), написанной ко дню рождения великого князя Павла Петровича. Ода написана в форме шестистишия, несвойственной торжественному варианту жанра. В той же форме, но четырехстопным хореем, характерным для песенной поэзии XVIII в. [1, с. 68–69, 98–99], написана «Ода на примерное взятие городка на Выборгской стороне 1773 году». Согласимся с В. Топоровым, что именно такие «отклонения от одического канона, нарушающие чистоту жанра», были особенно ценными, поскольку открывали возможности для становления «новых разновидностей русской лирики» [6, с. 76], что и реализуется в дальнейшем одическом творчестве М. Муравьева.

В 1775 г. выходит сборник «Оды», включающий, помимо десяти собственно од, еще и стихотворения разных жанров. Первоначально все оды этого сборника молодого поэта имели соответствующее жанровое обозначение и различались только порядковыми номерами. Позднее, в 1780-х гг., перерабатывая сборник с учетом изменившихся эстетических позиций, поэт снимает жанровое обозначение «оды первой» в пользу названия («Скоротечность жизни») и дополняет оды вторую и десятую элементом послания, указывая в заглавии непосредственного адресата: «Ода вторая. К А. М. Брянчанинову», «Ода десятая. Весна. К Василью Ивановичу Майкову».

Оды сборника уже не являются пиндарическими и создаются поэтом, как представляется, в рамках горацианской традиции, причем, ее тематической, а не формальной составляющей. Показательно, что еще для А. Сумарокова горацианская ода — это, скорее, форма, чем содержание: его «Ода горацианская» (1754), торжественная по сути, представляет собой опыт обращения к алкеевой строфе. В сборнике М. Муравьева все стихотворения, за исключением двух, написаны десятистишной одической строфой, но тематика отдельных произведений — быстротечность и превратность человеческой жизни, поэт и поэзия — отсылает к одическому творчеству Горация. Так, ода «Скоротечность жизни» исполнена сожалений о быстротекущей жизни, которая часто растрачивается впустую, призывает жить, радуясь настоящему моменту. В окончательной редакции стихотворения М. Муравьев отказывается от

архаичных «восстоная», «претекает» в пользу более легких «воспоминая», «улетает». Барочная метафора «жизнь есть сон» приобретает, как представляется, преромантическую окраску: «*Жизнь — мечтание прекрасно: // То минутный утра сон*» [3, с. 117]. Последняя строфа перерабатывается автором практически полностью, и открытый призыв к добродетели сменяется в стихотворении сентиментально-прероматическим образом «нежной матери» Природы, дарующей людям счастье жить и наслаждаться жизнью.

Тема превратности жизни продолжается и в «Оде второй. К А. М. Брянчанинову», сочетаясь с темой творчества. Несмотря на обозначение жанра и традиционное одическое десятистишие, указание адресата и субъектно-объектная структура произведения превращают оду в послание. Ламентации по творчеству, общению с Музами, которое автор вынужден сменить на «бранные громы», мотив воспоминания о прошлом привносят в стихотворение элементы элегического модуса. Тема творчества реализуется в образе реки Лухты, представляющейся поэту Кастальским ключом, становясь в его поэтическом мире и символом быстротекущей жизни. Автобиографический слой текста, включающий и поэтическое дарование, и военную службу, и смерть брата, и топографические реалии сочетается с философскими представлениями о превратности жизни. По словам В. Топорова, эта ода «всеми способами стремящаяся вырваться из рамок одической поэзии в какое-то новое, до конца еще не ясное пространство» [6, с. 63].

Тему суеты, популярную в масонской и околомасонской среде («Ода на суету человека», «Ода на суету мира» А. Сумарокова, «Ода о суете мира, писанная к Александру Петровичу Сумарокову» В. Майкова, «Стансы на суету» и «На суету мира» И. Хемницера), разрабатывает М. Муравьев в «Оде третьей». Философско-нравоучительный характер оды позволяет отнести ее к горацианской, принимая во внимание определение такого рода оды, данное Н. Остолоповым в «Словаре древней и новой поэзии» [4, с. 235]. По мысли Л. Кулаковой, поэт полемизирует с М. Херасковым и другими масонами, осуждавшими суетность человеческого бытия [2, с. 322]. В. Топоров называет стихотворение «анти-одой», считая, что автор не воспевает, а осуждает суету как свойственную слабой человеческой природе, не способной руководствоваться доводами разума [6, с. 63]. Как нам представляется, ода написана в ироническом ключе, что противоречит каноническому варианту жанра. Риторический вопрос актуализирует авторскую иронию: «*В суете нам нет упреки: // Чем бы стали человеки // Утешаться в тесноте?*»

«Ода четвертая» посвящена воспеванию поэзии, персонифицированной в мифологических образах Лина, Орфея и Амфиона. По мысли М. Муравьева, это созидающая сила, открывающая для людей высший, божественный мир, и вместе с тем гармонизирующая, упорядочивающая мир земной. Но поэт, как всегда, неуверен в собственном поэтическом даре, что приводит к самоиронической концовке: «*Но доколь мне стих влачити? // Можно ль в слабу песнь включити // Все благодеянья муз?*» [3, с. 121]. На наш взгляд, стихотворение М. Муравьева отчасти воссоздает структуру торжественной оды: есть приступ, перечисление героев (в данном случае — мифических поэтов древности) и

концовка, хотя и выполненная в нетрадиционном ключе. В тематическом отношении «Ода четвертая» реализует свой жанровый потенциал — прославляет поэтическое творчество, хотя наблюдаются элементы элегии и песни: «*Ах! супруг, супруг несчастный, // Ты, сидя на бережку, // Ты един на лире страстной // Извещал свою тоску*» [3, с. 120].

Философский, горацианский характер «Оды шестой» подтверждается ее тематикой: бытие человека, время, двойственность человеческой природы. Изображая беспомощность человека перед силой времени, М. Муравьев обращается к широко известному образу античной поэзии — корабля и пловца в бурном море (Алкей, Гораций). При этом человек, мудрый и, в то же время, слабый, должен прежде всего увидеть самого себя иными глазами. Отдельные пассажи оды звучат почти по-державински: «*... О человек! // Какое мудрое строенье! // В тебе я зрю изображенье // Того, кто царствует вовек*» [3, с. 121–122]; «*О смертный! смесь уничиженья, // Превыше ты воображенья, // И мал бываешь и велик*» [3, с. 122]. Отметим, что именно Г. Державина Н. Остолопов называет как самого репрезентативного автора философских (горацианских) од [4, 236]. И если в четырех предыдущих одах М. Муравьев использует четырехстопный хорей, то здесь он метрически вполне традиционен (четырехстопный ямб), хотя одическая строфа, как и в «Оде третьей», сменяется шестистишием.

Одическая поэтика характерна и «Оде седьмой», которая по сути представляет собой послание молодым воинам. Она прямо выражает то, о чем аллегорически говорит М. Муравьев в оде «Храм Марсов». Автор переключает внимание с внешней, героической стороны военной карьеры на морально-этические качества, необходимые воину. Настоящая храбрость проистекает, по мнению поэта, из смирения, самообладания, работы над собой, величия души: «*Исправи ум, настави руки // И лишню буйность потуши*» [3, с. 123]. Подтверждением мысли М. Муравьева служит и пример из античной истории, характерный для жанра торжественной оды. В целом, по тону и эмоциональности, метрике и строфике стихотворение находится в рамках одической традиции.

«Ода девятая» принадлежит, с одной стороны, к духовной модификации жанра, а с другой, представляет собой покаянную молитву. Разработка темы и стилистика «во многих отношениях отсылают к ломоносовским переложениям псалмов» («Ода, выбранная из Иова, главы 38, 39, 40 и 41»), предвосхищая державнскую оду «Бог» [6, с. 67]. Кающийся лирический субъект сознает свою слабость («прельстился мира суетою»), его смятенный дух молит то прощении, то о смерти. Но Бог М. Муравьева — «кающихся Бог», и на это уповает поэт: «*Но славно ль то твоей деснице — // Разить толь малу тварь, как я?*» [3, с. 125]. Как представляется в этом стихотворении в полной мере реализуется поэтика духовной оды с обилием восклицаний, обращений к Господу, характерной высокой лексикой.

Последнее, номинированное как ода, стихотворение сборника — «Ода десятая. Весна. К Василью Ивановичу Майкову» сочетает в себе элементы различных жанров и модусов художественности. Это и послание, и ода (по

форме), и пейзажная лирика, где идиллия и элегия гармонично включены в стихотворное повествование. Динамическое описание наступления весны на уровне «атмосферно-метеорологических явлений, пробуждения природы, преображения разных ландшафтов, начала сельскохозяйственного года» [6, с. 68], новое для русской поэзии, представлено как творение нового дня, нового начала. «Чувствительная душа» поэта отмечает малейшие признаки весеннего преобразования мира, где человек действует наравне со стихиями природы: «*Журча по камышкам биются, // Стократ свивающись, струи; // Исшед, им ратай рвы копает, // И влага силе уступает, // Лиющись в новые ручьи*» [3, с. 126]. Идиллический модус проявляется в пасторальности некоторых картин, в характерной топике: «*Из скучной хижины выходит // Пастух с пастушкою своей … Опять свою свирелку ладит, // Опять своих овечек гладит…*» [3, с. 126]. М. Муравьев соотносит календарный цикл природы с человеческой жизнью, и вводит новый мотив — общего и различного, «с акцентом на том, что их различает при сохранении и общего» [6, с. 71]: «*Им паки жизнь их возвратилась, // А наших дней возврата нет*» [3, с. 127]. Это придает стихотворению философскую направленность, актуализируя элегический модус (В. Тюпа): лирический субъект переживает «неполноту причастности своей к бытию» [7]. Влияние высокой, одической поэтики ощутимо в образе Нептуна, разбивающего льды, но в целом, на фоне «неоправданной архаизации» (В. Топоров), лексическое оформление стихотворения, на наш взгляд, уже сентиметально окрашено: *«сладкая тишина», «сладкая влага», «бьющие ключи», «чувствительная душа»*.

И, таким образом, сочетая различные модификации одического жанра, трансформируя жанр через «лирическое чувство» (А. Пашкуров), М. Муравьев отходит от канона. Он ведет диалог с горацианской и анакреонтической традициями, феноменом «легкой поэзии», создавая, по словам А. Пашкурова, «легкую оду» [5, с. 368], где лирический субъект гармонично вписывается в мироздание, природу, творчество. Разрушение канона поэт продолжит и в неизданном при его жизни сборнике «Новые лирические опыты», само название которого иллюстрирует изменения его жанрового мышления. Жанровое определение «ода», равно как и порядковый номер, присутствует преимущественно в черновиках. В окончательных вариантах некоторые оды номинируются как послания («К Хемницеру»), а иные обретают название («Желание зимы»), что свидетельствует о разрушении жанровости художественного сознания, свойственного многим поэтам конца XVIII века. Новации в тематике, мотивно-образной структуре, субъектно-объектной сфере в сочетании с экспериментами в области строфики и метрики разрушают жанровый канон, а процессы жанровой диффузии ведут к возникновению новых векторов развития жанровой системы русской поэзии.

Литература

1. Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М. Л. Гаспаров / 2-е изд., доп. — М.: Фортуна Лимитед, 2000. — 352 с.

2. Кулакова, Л. И. Поэзия М. Н. Муравьева / Л. И. Кулакова // Муравьев М. Н. Стихотворения. // М. Н. Муравьев; вступ. стат., примеч., подг. текста Л. И. Кулаковой. — Л.: Сов. писатель, 1967. — С. 5−49.
3. Муравьев, М. Н. Стихотворения / М. Н. Муравьев; вступ. стат., примеч., подг. текста Л. И. Кулаковой. — Л.: Сов. писатель, 1967. — 388 с.
4. Остолопов, Н. Ф. Ода / Н. Ф. Остолопов // Словарь древней и новой поэзии: в 3 ч. — СПб., 1821. — Ч. 2. — С. 230−279.
5. Пашкуров, А. Н. История русской литературы XVIII века: учеб. для студ. высш. учеб. заведений: в 2 ч. / А. Н. Пашкуров, А. И. Разживин. — Елабуга: ЕГПУ, 2011. — Ч. 2. — 448 с.
6. Топоров, В. Н. Из истории русской литературы. / В. Н. Топоров. —М.: Яз. славян. культуры, 2003. — Т. 2. Кн. II.: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие.— 928 с.
7. Тюпа, В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / В. И. Тюпа. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — 80 с.

Людмила Зіневич, Валентина Красавіна (Чернігів)

ОБРАЗ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА В ІСТОРИЧНОМУ ДИСКУРСІ XIX СТОЛІТТЯ (на матеріалі історичної прози М. Гоголя та П. Куліша)

З відродженням державної незалежності в Україні посилився інтерес до власного історичного минулого, що пов’язано з розвитком української національної ідеї, пошуками власної національної ідентичності, прагненням у минулому знайти міцну опору, щоб упевненіше дивитися в майбутнє. У формуванні національної свідомості українців значну роль відіграли історичні твори П. Куліша (роман «Чорна рада») та М. Гоголя (повість «Тарас Бульба»), в яких автори, відтворюючи атмосферу життя й боротьби українського народу за волю й незалежність у XVII ст., осмислювали роль козацтва в національній історії, духовному житті нації, виявляли своє ставлення до минулого запорозького козацтва. Як наголошував відомий український прозаїк XIX ст. І. Нечуй-Левицький: «Козаччина — то цвіт українського історичного життя, то самий показний період нашої історії, то час української слави, завзяття і лицарства… й буде родючим полем для квіту поетичного» [1, с. 60–61].

Митцям вдалося майстерно передати дух козацької доби, створити цілу галерею історичних персонажів, реальних і уявних, конкретних національних характерів, детально змалювати козацький соціально-політичний устрій, звичаї, традиції, судочинство, своєрідний побут, духовний світ Запорожжя, а Кулішеві — і доби Руїни, що досягається цілісною системою виражально-зображальних засобів. П. Куліш за основу брав архівні документи, «Історію Русів», літопис Самовидця та Грабянки і в зображенні історичних фактів, описах народних звичаїв та побуту прагнув до максимальної точності. М. Гоголь, який з дитинства був глибоко закорінений в український фольклор, увібравши у свою душу все його багатство, шукає дух минулого, характер народу саме у національних піснях, козацьких думах, вдивляючись у героїчні

події народної історії. Розмірковуючи над особливостями народних пісень, письменник зазначав: «Історик не повинен шукати в них вказання дня і числа битви або точного пояснення місця… Але коли він захоче пізнати справжній побут, стихії характеру, усі найтонші відтінки почуттів, хвилювань, страждань, радощів описуваного народу, коли захоче вдихнути дух минулого віку, загальний характер всього цілого і кожного окремого, то він буде задоволений цілком: історія народу розкривається перед ним у ясній величі» [2, с. 393–394]. Тому повість і нагадує історичну думу з її епічним розмахом, могутніми національними характерами. Молодий М. Гоголь відкрив Україну світові, спочатку у своїх «Вечорах…», з неповторною народною звичаєвою традицією, а потім у повісті «Тарас Бульба», з поетизацією козацького колориту, козацької України, що бореться за волю і віру. За словами В. Скуратівського, з Гоголя «певною мірою починається українська національна ідея у доволі сучасному вигляді» [3].

П. Куліш у своїх творчих пошуках прагнув віднайти і відтворити правдиву історію козацтва — без прикрас. З одного боку, він визнає надзвичайно важливу роль козацтва в історії України, а з іншого — намагається об'єктивно осмислити козацьку минувшину в її позитивних і негативних для подальшого історичного розвитку України проявах. В «Історії українського народу», у працях 1950–1960-их рр. П. Куліш констатує поступову втрату Запорожжям своєї визвольної місії. Неоднозначна оцінка козацтва виявилася і в художній творчості письменника, що підтверджує лінгвістичний аналіз твору.

Розглянемо ключові концепти історичних творів: роману «Чорна рада» та повісті «Тарас Бульба» — це Запорозька Січ і козацтво, оскільки в них найбільш повно відобразилися світоглядні позиції письменників. Запорозька Січ — мовно-національний образний концепт, що має глибоку літературну традицію. У думах та піснях («Козак Голота», «Самійло Кішка», «Пісня про Івана Сірка», «Ой Січ-мати» та ін.) Запорозька Січ постає як символ волі, свободи, нескореності; запорожці — символ честі, лицарства, героїзму у змаганнях з турками, татарами, ляхами. Таке уявлення про Січ підтримується і літописними творами. Зокрема, автор літопису Самійло Величко бачить Запорозьку Січ як взірець ідеальної суспільності. Цей художній образ розроблявся також в поезії та прозі. До нього зверталися як українські, так і зарубіжні письменники (М. Плиска, М. Пашковський, Б. Зиморович, К. Сакович, Климентій Зіновіїв, Л. Яценко, Б. Залеський, П. Свенцицький, К. Рилєєв, О. Кузьмич, Д. фон Лізандр, П'єтро делла Валле, Байрон, Боденштедт, Меріме та ін.), зображуючи Запорозьку Січ як оплот волі. Згадаймо історичні поеми Т. Шевченка, написані в романтичний період його творчості, «Тарасова ніч», «Іван Підкова», «Гамалія», «Невольник», «Іржавець» тощо, де поет зображує Запорозьку Січ як осередок і символ волі. Така міфопоетизація Січі формувалася на основі історичних реалій та подій, починаючи з XVI ст., і на поч. XIX ст. цей образ у мовно-художній практиці усталився в основному як романтичний.

На цій традиції будував свої уявлення про Запорозьку Січ і М. В. Гоголь. П. Куліш прислухається до народної оцінки козацтва, що знайшла вираження

у піснях та думах, проте письменник додає до традиційного образу нові деталі, відповідно до власного бачення історії та своїх естетичних уподобань.

В аналізованих творах Січ (синонім Запорожжя) постає як художній образ козацької республіки. Зображальні мовні засоби, які його створюють: метафори, епітети, порівняння, перифрази, афористичні вислови, — функціонально й семантично пов'язані з поняттям «воля», яке розкриває ідейно-тематичний зміст твору, бо прагнення волі — то внутрішній стан козацтва.

Автор «Чорної ради» характеризує Січ так: *«Запорожжя* іспоконвіку було *серцем українським,* що на *Запорожжі воля* ніколи *не вмирала*, давні звичаї ніколи не забувались, козацькі предковічні пісні до посліду дней не замовкали, і було те *Запорожжя, як у горні іскра: який хоч такий і розідми з неї вогонь.* Тим-то, мабуть, воно й славне поміж панами й мужиками, тим воно й припадало так до душі всякому» [4]. У характеристиці Січі митець використав народнопоетичний образ: *«Запорожжя — серце українське*». Із побуту козаків народився й опредметнений образ — порівняння козацького завзяття, рішучості, відчайдушності з іскрою в горні: *«Запорожжя, як у горні іскра».*

Художній контекст «Тараса Бульби» теж засвідчує звертання автора до народнопоетичного образу при характеристиці Січі: «— Прощай, *наша мать*», — із уст козаків перед походом [5]. Пор. в народній пісні: «Січ — мати, а Великий Луг — батько» [6, с. 56]. М. Гоголь, характеризуючи Січ, акцентує увагу на поняттях «воля» та «побратимство». Порівняймо: «Сечь представляла необыкновенное явление. Это было какое-то беспрерывное пиршество, бал, начавшийся шумно и потерявший конец свой. … Всякий приходящий сюда беззаботно предавался *воле* и *товариществу* таких же, как сам, гуляк, не имевших ни родных, ни угла, ни семейства, кроме *вольного неба* и *вечного пира души* своей … это был *тесный круг школьных товарищей».* Епітетним словосполученням «школьные товарищи» автор підкреслює безкорисливість, щирість стосунків, а також спільність інтересів січового товариства: захист рідної землі від татарсько-турецьких нападників та польсько-шляхетських загарбників, оборона батьківської православної віри, взаємодопомога під час бою тощо. Гоголь відтворює характерні для Січі ідеали рівності, вірного побратимства, демократичні порядки, бо саме там виховувалися сильні і мужні характери. Пор.: «Нет уз святее товарищества», «Нет лучшей науки для молодого человека, как Запорожская Сечь». «*Сечь*! Вот то *гнездо,* откуда вылетают все те *гордые и крепкие, как львы*. Вот откуда разливается воля и казачество на всю Украйну!». Гніздо — місткий образ (в XIX ст. ця лексема була багатозначною, позначала логово, де тварини виводять своє потомство, виводок, сім'ю), підсилений порівнянням з левом, що означає хоробрих, безстрашних і сильних, підсилює попередні епітети зі звеличувальною експресією, допомагає повніше розкрити образ козацтва. Цей образ є й у Куліша, порівняймо: *«Запорожжє* перше *було гніздом лицарства козацького,* а тепер виводить тільки хижих вовків та лисиць*».* Але позитивній оцінці козаків «старої Січі» протиставляється й зневажлива, презирливо-гнівна, коли мова йде про запорожців, які підтримували на козацькій раді у Ніжині І. Брюховецького.

У перифрастичних висловах М. Гоголя — «странная республика», «своевольная республика», «независимая республика» — Січ постає, з одного боку,

як вільна козацька республіка, а з іншого, із самобутніми законами, порядками, звичаями. Напр.: «Эта *странная республика* была именно потребностью того века», «Все занимало их (Остапа й Андрія): разгульные обычаи Сечи и немногосложная управа и законы, которые казались им иногда даже слишком строгими среди такой *своевольной республики*».

У «Чорній раді», де йдеться про руйнування Запорозької Січі за гетьмана Брюховецького, Василь Невольник із сумом констатує: *«Переведеться ж, видно, ні на що славне Запорожжя, коли такі гетьмани настали».* Такої ж думки й січові діди: *«На чім держиться Січ і славне Запорожжя, те повернув ти* [Брюховецький] *на сміх!».* Тут Січ як вільна, сильна козацька держава зі своїми самобутніми законами, порядками, звичаями характеризується уже через заперечення смислу художнього означення *славний.*

Отже, за допомогою зображально-виражальних засобів автори моделюють образ Запорозької Січі як вільної козацької республіки, характеризують суспільно-політичний устрій, його демократичний характер, оснований на принципах людяності і братерства.

На Запорожжя йшли, втікаючи від ворогів, соціальних утисків, релігійних переслідувань тощо, починаючи з XV ст. їх стали називати козаками (слово тюркського походження, означає «вільна людина»). Слово набуло національного забарвлення: в народному уявленні — ідеал лицаря, «відважний, завзятий, хоробрий чоловік». Слово стало своєрідним символом, етнопсихологемою, бо саме в історії та долі козацтва найяскравіше виявилася історична місія українського народу. Звертаємо увагу, що Гоголь лексему козак вживає тільки в українській орфографії, а не як подано в «Словаре русского языка XI−XVII вв.», «Словаре русского языка XVIII в.», де фіксується лише один варіант написання — через — *-а-*.

Синонімами до лексеми *козак* у творах є слова *запорожець, лицар* (так називали вільного козака-запорожця, якому властиві козацька доблесть і воєнне мистецтво), *товариш* тощо. Наприклад, у Гоголя: «…много еще других *славных* и *храбрых* козаков захотело попробовать меча и могучего плеча в схватке с татарином», «Немало было сильно и *сильно добрых* козаков между теми, которые захотели остаться», «Сам иноземный инженер подивился такой никогда им не виданной тактике, сказавши тут же при всех: «Вот *бравые молодцы-запорожцы*!» Вибудовується синонімічний ряд епітетів-характеристик козаків з виразною позитивною оцінкою. Серед них виділяємо узагальнені, характерні, що тяжіють до усталених: «добрый, славный, бравый, храбрый» тощо. Пор. у тексті Куліша — з монологу ченця: «Се *добрії молодці-запорожці* по Києву гуляють*»,* з авторської мови: «Показав себе *добрим запорожцем*: і не зморщився, і не застогнав*».* Позитивну оцінку мають іменникові художні означення *козаки-лицарі, молодці-запорожці,* які, уточнюючи, підсилюючи означувану лексему, увиразнюють піднесено-урочисту мову.

Назви козаків — слова-історизми, означуються епітетами, які характеризують якості козаків-воїнів, вік, їх зовнішні дані, де увага зосереджується на важливих деталях портрета козака. Пор. у тексті М. Гоголя: «…*запорожец, как лев*, растянулся на дороге. *Закинутый гордо чуб* его захватывал на пол-аршина». Навіть у цьому гіперболізованому образі відчувається сильне почуття

власної гідності. «*Запорожцы…с бритыми головами и длинными чубами*», «Тогда выступило из средины народа четверо самых *старых, седоусых и седочупринных козаков* (слишком старых не было на Сечи, ибо никто из запорожцев не умирал своею смертью)», «…и бог знает в каких местах не показались бы *чубатые запорожские головы*». Письменники, прагнучи досягти типовості зображення портета козака, вживають лексеми чуб (важлива деталь у портреті запорожця), народнорозмовниий синонім чуприна; вуса, які означують епітети, що вказують на довжну, колір. Означення вживаються і в переносному значенні — для метонімічного позначення збірного поняття «козацтво», а також виконують характеристичну оцінну функцію, зокрема, «седоусые», «седочупринные», «седые, старые чубы» значить бувалі, досвідчені, мудрі, поважні. Епітети «седоусые», «седочупринные», «чубатые» окрашені народнорозмовною експресією. Пор. у тексті Куліша: «*Сивий-сивий,* як голуб, у дорогих кармазинах, вискакує попереду йдучи *запорожець*»; «Да й оглянулись на *чубатого запорожця*»; «Знати їх (запорожців) було по *довгому оселедцю* з-під шапки...».

Художні означення виражають переважно типові характеристики, загальне враження. У Гоголя: «*Старые, загорелые, широкоплечие, дюженогие запорожцы*, *с проседью в усах и черноусые*, засучив шаровары, стояли по колени в воде и стягивали челны с берега», «Из среды их (козаков) отделился и стал впереди *приземистый, плечистый козак*», «Следом за ним выехал и Демид Попович, *коренастый козак*, уже давно маячивший на Сечи», «*Сильный* был он (Моисей Шило) *козак*», «Но не поглядел на то Шило, а замахнулся всей *жилистой рукою* (*тяжела* была *коренастая рука*) и оглушил внезапно по голове». Змальовуючи зовнішність, письменник часто вдається до трансформації, стискування фрази: «широкоплечий, дюженогий, седоусый» тощо. Також в автора відображений і колективний портрет запорозького козацтва: «Зашумели запорожцы…, волновались все *характеры тяжелые и крепкие*, которые не скоро накалялись, но, накалившись, упорно и долго хранили в себе внутренний жар».

Збірна назва *козацтво* має синоніми *лицарство, товариство, братство,* з якими поєднуються художні означення, утворюючи перифрастичні вислови. Куліш пише про *«братчиків, хоробрих товаришів».* Нерідко письменник характеризує козацтво через афористичні вислови і перифрази. З авторського тексту: *«химерний дуже був народ»; «шалений був народ»; «Добрії молодці* багато інколи діяли людям шкоди по Вкраїні, да, мимо того, якось припадали до душі всякому»; «Що за *любий народ, оці братчики».* Синонімічний ряд перифрастичних сполук сприяє створенню місткого мовного образу з виразним емотивним забарвленням, де кожний наступний епітет підсилює значення попереднього. Подаючи узагальнений образ запорожців, автор, крім позитивних, відтінює негативні риси. Такі характеристики засвідчують суперечливе ставлення П. Куліша до козацтва. Пор.: «Поки ляхи да недоляшки душили Україну, туди втікав щонайкращий люд з городів, а тепер хто йде на Запорожжя? Або *гольтяпака,* або *злодюга..,* або *дармоїд...»;* «*...окаянна сірома* нишпорить усюди по Вкраїні»; «*... запорозькі гультяї* баламутять не одне сільське поспільство...»; *«*Чи достойні сії *буї вепри дніпровії,* щоб трактовать з ними по-

людськи»; «Шаблею та гарматами протверезимо *сих п'яниць нікчемних*»; «Люде ... біжать дивитися на *січових гуляк*»; «...уже взнали, що за *хижеє птаство тії братчики*»; «Кому ж пощастило улизнути за царину, тії, як од собак, мусили од *запорозької голоти* одбиватись»; «...усюди *розбишаки* шукали грошей». Крім розмовних означень, лайливо-зневажливого характеру, які трапляються і в мові персонажів, і в мові автора, письменник використовує оцінні вислови, де часто не епітет, а оцінно-негативна розмовна назва виконує характеристично-узагальнювальну функцію. Для зображення запорожців Куліш вдається до порівняння з хижими звірами, птахами, що вмотивовано контекстом. «Запорозька голота» змальовується тими ж фарбами, що й чернь: *темна, руйнівна сила,* що неспроможна будувати державу, нерозсудлива, яка не вміє відрізнити розум від хитрощів. Ці образи мають відверто негативне забарвлення, посилюють експресію презирства. Як бачимо, у Куліша оцінка козацтва не однозначна, не завжди збігається з народною.

Схвальне ставлення автора «Чорної ради» до тих запорожців, які відстоювали старі січові закони, берегли старі козацькі звичаї. Це «січові діди», про яких з повагою говорить Куліш, використовуючи перифраз: «Може б, без бучі й не обійшлось, да *сивії діди, батьки січовії*, стоячи серед братчиків зупинили»; «Довгенько думали *сивії оселедці*...». Епітет *сивії* вказує на бувалість і досвідченість, мудрість козаків.

Проаналізувавши епітетні словосполучення, які змальовують зовнішність козака, можемо говорити про узагальнений типовий портрет козака-українця, що постає із текстів: «довгий чуб, чорнобровий, чорноусий, широкоплечий, сильний», та про типізований внутрішній портрет козака — українця: «добрий, славний, бравий, хоробрий» тощо. У названих означеннях домінує позитивна оцінка краси, вербалізується ідеал українця-козака, пропущений через призму народного світосприйняття.

Уживані М. Гоголем художні засоби відтворюють народнопоетичне мовомислення митця. Народнопісенні епітети добрий, бравий, славний є постійними авторськими характеристично-оцінними означеннями високого стилістичного заряду і беруть участь у створенні міфопоетичного образу українського козацтва.

П. Куліш, на противагу усталеним поглядам, виробленим народнопоетичною традицією, Т. Шевченком, М. Гоголем та ін., знімаючи міфологізаційні нашарування, показує козаччину різнобічно: і як героїчну сторінку нашої національної історії, і в той же час визнає її хиби, деякі періоди розцінює як деструктивні для державотворення, як гальмівні на шляху до європейського розвитку. Отже, лінгвістичний аналіз історичних текстів, зокрема концептів — Запорозька Січ і українське козацтво, дає ключ до розуміння і витворення авторської концепції історії козацтва в цілому.

Література

1. Нечуй-Левицький, І. С. Зібрання творів: у 10 т. / І. С. Нечуй-Левицький. — К., 1968. — Т. 10. — С. 60–61.
2. Гоголь, М. В. Про малоросійські пісні / М. В. Гоголь // Твори: в 3 т. / М. В. Гоголь. — К., 1952. — Т. 3. — С. 393–394.

3. Скуратівський, В. Про значення Гоголя / В. Скуратівський [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.bbc.co.uk/ukrainian/ entertainment/story/2009/03/090320_gogol_interact ive skurativskv. — Дата доступа: 12.10.2013.
4. Куліш, П. Чорна рада: хроніка 1663 року / П. Куліш. — Х.: Основа, 1990. — 272 с.
5. Гоголь, Н. В. Избранные произведения: в 2 т. / Н. В. Гоголь.— К.: Дніпро, 1983. — Т.1.
6. Українські нар. пісні та думи. — К., 1992. — С. 56.

Кацярына Пілат (Мінск)

СМЕХАВАЯ КУЛЬТУРА І ЯЕ ВЫЯЎЛЕННЕ Ў ПРОЗЕ ЯКУБА КОЛАСА І МІКАЛАЯ ГОГАЛЯ

Творчасць Якуба Коласа ўяўляе сабой знакавую з'яву сусветнай літаратуры. Пісьменнік няспынна вёў дыялог з папярэднікамі, сінтэзуючы ў сваёй творчасці лепшыя мастацкія традыцыі сусветнай культуры. Свядомая арыентацыя на класічныя ўзоры мастацкай літаратуры дазволіла яму вывесці беларускую літаратуру на якасна новы ўзровень. Сярод мастацкіх традыцый, якія фарміравалі светапогляд Якуба Коласа, асобнае месца займаюць традыцыі рускай класічнай літаратуры. Акумулюючы мастацкія адкрыцці Аляксандра Пушкіна, Мікалая Гогаля, Льва Талстога, Якуб Колас тым самым далучаўся да сусветнай класічнай традыцыі, якая адыграла ролю падмурка, на якім складваўся ўласна коласаўскі стыль.

Традыцыі Мікалая Гогаля ў станаўленні мастацкага стылю Коласа-празаіка былі вызначальнымі. Першы празаічны твор «Наша сяло, людзі і што робіцца ў сяле», які быў напісаны Якубам Коласам «пад Гогаля», уяўляе сабой па сутнасці інтэрпрэтацыю «Вечароў на хутары каля Дзіканькі». У Мікалая Гогаля знаходзім: *«Бывало, соберутся накануне праздничного дня добрые люди в гости, в пасичникову лачужку, усядутся за стол — и тогда прошу только слушать. И то сказать, что люди были вовсе не простого десятка, не какие-нибудь мужики хуторянские. Да, может, иному, и повыше пасичника, сделали бы честь посещением. Вот, например, знаете ли вы дьяка диканьской церкви, Фому Григорьевича? Эх, голова! Что за истории умел он отпускать!»* [3, с. 5]. У Якуба Коласа адпаведна знаходзім: *«Пазбіраюцца ў каго ў хату дзяўчаты і хлопцы, ломяць голавы, як прыдзе часам які-небудзь стары чалавек, просяць, каб расказаў што-небудзь.Часам збярэцца многа старых мужчын — вот ужо талкуюць і спораць! Чорт знае, чаго нагавораць; жывот надарвеш смеючыся. Ёсць у нас Сымон Каробка, вот хіба ўмее расказаць, хоць многа і лжэ, але лжэ гладка»* [5, с. 377]. У пэўны момант творчага развіцця Якуба Коласа ўзаемадзеянне з літаратурнай спадчынай Мікалая Гогаля адыгрывала ролю творчай лабараторыі пісьменніка, дзе складваўся ўласны стыль, акрэслівалася ідэйна-праблемнае кола яго твораў, удасканальваліся мастацкія прыёмы.

Імкненне да камічнай ацэнкі рэчаіснасці прысутнічае ва ўсіх народаў свету. У розных культурах катэгорыя смеху праяўляецца па-рознаму і знаходзіць працяг найперш у нацыянальных літаратурах. Беларуская сатырычная проза ў сваім станаўленні ішла праз традыцыі народнай смехавой культуры. Шматлікія паданні, народныя казкі, анекдоты, жарты літаратурна апрацоўваліся

і станавіліся асновай для мастацкіх твораў. У гэтым рэчышчы выразна відаць, што адметнасцю беларускай літаратуры з'яўляецца яе цесная сувязь з фальклорнай і смехавой традыцыямі. Першапачаткова смехавая культура паўстае неад'емнай часткай фальклору, а ўжо пазней вылучаецца як самастойная мастацкая катэгорыя. Але варта адзначыць, што і на сённяшні дзень у межах беларускай літаратуры смехавая культура яшчэ цалкам не пазбавілася непасрэднай сувязі з фальклорнай традыцыяй.

Якуб Колас і Мікалай Гогаль адыгралі выключную ролю ў транспазіцыі неапрацаванай народнай смехавой культуры ў беларускую і рускую літаратуры адпаведна. Класікі беларускай і рускай літаратур, актыўна выкарыстоўваючы фальклорныя матывы ў сваёй творчасці, не маглі абмінуць стыхію народнага смеху. У сувязі з гэтым Мікалай Гогаль адзначаў неабходнасць збліжэння мовы мастацкай літаратуры з жывой народнай гаворкай, што адкрыла новыя магчымасці ў літаратуры. М. Бахцін неаднаразова адзначаў, што праблема гогалеўскага смеху можа быць правільна пастаўлена і вырашана толькі на аснове вывучэння народнай смехавой культуры.

Якуб Колас ішоў у беларускай літаратуры прыкладна тым жа шляхам. У ранніх апавяданнях, якія адзначаны гратэскава-карнавальным характарам, выразна прасочваецца тэндэнцыя да сумяшчэння кантрасных тэматычна-стылёвых элементаў: высокага і нізкага, смешнага і трагічнага. Такога кшталту сумяшчэнне несумяшчальнага адсылае нас да паняцця «*смех праз слёзы»*, якое найперш з'яўляецца адметнасцю мастацкай традыцыі Мікалая Гогаля. У творчасці класікаў практычна адсутнічае смех дзеля смеху, яны не маюць мэты пазабавіць чытача. Мікалай Гогаль неаднаразова адзначаў, што смяяцца трэба не з «крывога носа» чалавека, а з «крывой душы». Сумесь камічнага з трагічным часцей за ўсё суправаджаецца выразнай гіпербалізацыяй, а часам і абсурдызацыяй рэчаіснасці. Да прыкладу, у апавяданні Якуба Коласа «Выстагнаўся» знаходзім: *«Іван Кісель гараваў усё сваё жыццё. Бяда была ў тым, што ў гэтага гора было яшчэ сваё гора»* [3, с. 196]. Такім чынам, процілеглыя на першы погляд катэгорыі камічнага і трагічнага інтэгруюцца, ствараючы адмысловы эфект, які варта інтэрпрэтаваць менавіта як «смех праз слёзы». Відавочна, што ў мастацкіх тэкстах Якуба Коласа і Мікалая Гогаля складана правесці мяжу паміж камічным і трагічным, якія ўяўляюць сабой, па сутнасці, непадзельнае цэлае. Немагчыма дакладна сказаць, дзе заканчваецца смех і пачынаюцца слёзы.

У Мікалая Гогаля ў гэтым рэчышчы варта прыгадаць аповесць «Нос», дзе цалкам размываюцца межы паміж яўным і ўяўным і дзе пад фантастычна-забаўляльнай формай прыхаваны выкрывальны палемічны змест. Зварот да сатыры, іроніі, гумару ў мастацкіх тэкстах Якуба Коласа і Мікалая Гогаля — гэта, як правіла, своеасаблівы выклік з мэтай звярнуць увагу на актуальныя праблемы. Рэха гогалеўскай аповесці мы знаходзім ў апавяданні Якуба Коласа «Так і трэба ашуканцу», дзе канцылярскі пісар Спірыдон Зручны таксама мае адметныя «стасункі» са сваім носам: нос Спірыдона рэпрэзентуе свайго гаспадара, з'яўляецца важным элементам іміджу Зручнага, толькі ў адрозненні ад аповесці Гогаля, «атрыбутам» выкрывальным для свайго гаспадара:

«Эх, праклятый нос! Колькі за яго прыйшлося выцерпець!» [3, с. 235]. Пра непасрэдны ўплыў гогалеўскай аповесці сведчаць і іншыя факты: ў апавяданні Якуба Коласа галоўная вуліца горада называецца «Неўскі», што дазваляе нам амаль дакладна сцвярджаць пра наяўнасць прамога ўплыву аповесці Мікалая Гогаля «Нос» на коласаўскае апавяданне.

Якуб Колас няспынна развіваў у сваёй творчасці традыцыі нацыянальнай смехавой культуры. Яго сатырычныя апавяданні займаюць асаблівае месца ў беларускай літаратуры. Удасканальваючы сваё майстэрства, Якуб Колас шырока карыстаецца адценнямі ***смехавой палітры***: іроніяй, лагодным гумарам і гумарам едкім, сатырай, жартамі і шматлікімі іншымі прыёмамі. Смех гучыць і ў «Казках жыцця», і ў трылогіі «На ростанях», у апавяданнях. Канстатуючы вялікія дасягненні Якуба Коласа ў рэчышчы нацыянальнай смехавой культуры, важна ўсведамляць значэнне творчай спадчыны Мікалая Гогаля ў станаўленні Коласа-празаіка, Коласа-сатырыка. Натхняючыся мастацкімі адкрыццямі класіка рускай літаратуры, Якуб Колас няспынна здзяйсняў уласныя адкрыцці, якія ў сваю чаргу адыгралі выключную ролю ў станаўленні беларускай класічнай літаратуры.

Літаратура

1. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. — 543 с.
2. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; сост. С. Г. Бочаров — М.: Искусство, 1986. — 445 с.
3. Гоголь, Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки: Повести, изд. пасичником Рудым Паньком. / Н. В. Гоголь. — Мінск: Юнацтва, 1981. — 192 с.
4. Колас, Я. Збор твораў: у 20 т. / Якуб Колас. — Мінск: Беларус. навука, 2008. — Т. 5: Апавяданні (1906–1924). — 542 с.
5. Колас, Я. Збор твораў: у 20 т. / Якуб Колас. — Мінск: Беларус. навука, 2009. — Т. 6: Апавяданні (1925–1951), раннія празаічныя творы (1900–1906), пераклады (1907). — 574 с.

Дарья Кузнецова (Минск)

ЛУННЫЙ КОД В ИЗОБРАЖЕНИИ А. БЛОКА В ОЧЕРКЕ З. ГИППИУС «МОЙ ЛУННЫЙ ДРУГ»

Среди многочисленных воспоминаний об А. Блоке можно выделить литературный портрет З. Гиппиус «Мой лунный друг» (1921), написанный сразу после смерти поэта. Эпиграфом к нему З. Гиппиус выбирает цитату из стихотворения «Рожденные в года глухие…», ей же посвященного. Во внутреннем развитии взаимоотношений А. Блока и З. Гиппиус, по воспоминаниям последней, мы видим, что они то сходились во взглядах, то расходились, не находя порой точек соприкосновения. Очерк-некролог является своеобразным ответом на стихотворение А. Блока, его парафразом. Однако канвой очерка становится также стихотворение З. Гиппиус «Луна и туман», написанное ею в 1902 г.

Единственный источник фактов и событий в «Живых лицах» — это память. Встречи, разговоры, детали воспроизводятся настолько подробно, что

остается только удивляться, как много вмещает в себя память поэтессы. Рассуждения по авторской интонации представляют собой не предположения, а утверждения, тем самым превращая кажущееся в действительное. З. Гиппиус позиционирует себя как наблюдатель, не претендуя на большее: «*Это не статья о поэзии Блока. Немало их у меня в свое время было. Это не статья и о Блоке самом. И уж во всяком случае, это не суд над Блоком. И не оценка его*» [2, с. 11]. Однако во внутреннем импульсном развитии произведения мы понимаем, что в своих суждениях З. Гиппиус предельно субъективна: «*Я пишу только о Блоке, которого видели мои собственные глаза*» [2, с. 18]; «*Я, может быть, увлекаюсь и злоупотребляю подробностями встреч моих с Блоком*» и т. п. [2, с. 50]. Таким образом, доля субъективного в описании А. Блока затмевает изначальную установку на подлинность изображаемых событий и приводит к тому, о чем написала сама З. Гиппиус на страницах своих воспоминаний о поэте: «*Я говорю… о людях и о их душах… вернее, — о их образах*» [2, с. 23].

В портрете А. Блока есть деталь, на которую указывали многие его современники. У З. Гиппиус она обозначена как неподвижность лица, это же определение встретится и у В. Ходасевича, Г. Иванова, В. Маковского. Неживое лицо А. Блока воспринимается как символ погружённости в себя, в свой мир, как маска поэта. Внешний вид А. Блока, его голос, детально описываемые З. Гиппиус, приобретают особую художественность в силу психоэмоционального восприятия («*Тогда не думалось, а просто чувствовалось*») [2, с. 14]. Оттого и скажет впоследствии поэтесса, что «*никакие мои разговоры с Блоком невозможно передать*» [2, с. 15]. Разговоры словно не имели конкретных тем, а ходили вокруг них, однако понимались обоими участниками коммуникации на невербальном уровне. Появлялся в их беседах так называемый язык «*около и между словами*» [2, с. 16]. То есть оба они включались в созданное ими пространство, существующее по законам символисткой догматики: «Мысль изреченная — есть ложь». Таким образом, в канву повествования вплетается аллегорическое, символическое пространство. Общение с А. Блоком З. Гиппиус поднимает над земным уровнем, не раз подчеркивая таковую манеру их разговоров: «*А мы с ним даже и не говорили почти никогда друг о друге — о нашей человеческой жизни*» [2, с. 18]; «*Отражения фактов в блоковской душе мне были известнее самих фактов*» [2, с. 18]. Узнавание поэта проходило на интуитивном уровне («*Но опять чувствовалась…*» [2, с. 23], «*Но если в Блоке чувствовался…*» [2, с. 24], «*Но при первых встречах чувствовалось…*» [2, с. 31] и т. д.). Во вступлении поэтесса говорит о существовавших между ними особых отношениях — «лунной дружбе» [2, с. 11]. Для этого вспомним стихотворение З. Гиппиус «Луна и туман»:

Озеро дышит теплым туманом.
Он мутен и нежен, как сладкий обман.
Борется небо с земным обманом:
Луна, весь до дна, прорезает туман.
Я, как и люди, дышу туманом.

Мне близок, мне сладок уютный обман.
Только душа не живет обманом,
Она, как луна, проницает туман [3, с. 74].

Не Солнце, а Луна здесь является носителем, источником Света (Истины) (в этом противопоставлении видится принципиальное различие в эстетическом мировоззрении старших и младших символистов), проницающего туманы, о которых З. Гиппиус скажет в самом воспоминании: «*Являлось почти грубое желание все перевернуть, прорвать туманные покровы*» (окутывающие А. Блока) [2, с. 16]. Состоявшееся знакомство описывается автором очерка в импрессионистской манере (собственно, таков стиль всего портрета), в которой важную роль играет не только центральный персонаж, но и фон происходящего, выполняющий символическую функцию: «*За окнами — они выходят на соборную площадь Спаса Преображения — стоит зеленый, стеклянный свет предвесенний, уже немеркнущее небо*» [2, с. 14]. Луна, как символ пассивного начала по отношению к солнцу, является образом А. Блока для З. Гиппиус: он также пассивен по отношению к жизни, безответственен и безволен, по мнению Зинаиды Николаевны, она постоянно подчеркивает его «детскость», «невзрослость». Автор вводит в текст повествования метафору самого А. Блока: «Мы дети страшных лет России». Кстати, многими поэтами эпохи Серебряного века для определения детства и своего представления о нем использовалась символика звездного знака, еще одного «ночного» светила. Также луна в концепции символизма является принципом отражения, порой искаженного. Такие искажения З. Гиппиус называет в очерке гримасами, заимствуя этот образ из лирики А. Блока:

В темной маске
Прорезь
Ярких глаз… [1, с. 24]

***

Не будь и ты со мною строгой
И маской не дразни меня… [1, с. 27]

***

Чей под маской взор туманит
Сумрак вьюги снеговой?.. [1, с. 29]

Подобной гримасой судьбы, к сожалению, последней для поэта, стала революция.

В связи с романтической традицией восприятия Луны как символа идеального, вневременного пространства становится понятным, что лунная дружба — это дружба духовная, а «лунный друг» — это друг близкий, каким бы далеким он не был. Так, А. Блок в 1916 г. в дневнике создал своеобразный реестр близких ему людей, в которых имя З. Гиппиус значилось как «близь души». Несмотря на расхождения в понимании революции, духовная их связь не прервалась: «*Общественно — между нами взорваны мосты. Вы знаете. Никогда... Но лично... как мы были прежде...*» [2, с. 59]. Физическое общение поэтов прерывается, однако духовное продолжается в их творчестве. З. Гиппиус в 1918 г. пишет стихотворение «А. Блоку», в свою очередь, он

отвечает ей стихотворением «Зинаида Гиппиус» (1918). Существовал даже некий круг, противопоставленный «внешним», как называет их З. Гиппиус. По отношению к А. Белому З. Гиппиус не применяет понятие такой дружбы, говоря о «потенциально-предательской» натуре Белого в противовес А. Блоку, который «остается неизменяемым» [2, с. 31].

Так, З. Гиппиус подходит к факту существования взаимообратимости двух текстов А. Блока — текста поэтического и текста жизненного. «*Между нами разговора об этом не было. Да и зачем? Были его стихи*», — скажет поэтесса [2, с. 35].

Встречи с А. Блоком у З. Гиппиус напоминают мозаику, из которой читатель (не она) должен сложить целостный образ поэта. Она набрасывает «*легкие тени встреч с ним — и только*» [2, с. 11], создает пейзажный антураж их встреч (многие эпизоды содержат красочные колористические описания), выбирает организующим повествование стиль импрессионистов: впечатление и чувство «здесь и сейчас», ассоциативность композиции. Выбирая такую манеру повествования, З. Гиппиус презентует саму себя как символистскую художницу в широком понимании этого слова. Отсутствие хроникальной точности, метафорические сравнения, использование образов-символов поэтической системы символизма, выстраивание ассоциативных рядов позволяет нам сказать, что повествователь не отстраняет себя от описываемой им эпохи, а, наоборот, включает себя в ту же культурную традицию, к которой относит изображаемого им поэта. Их души являются отражением идеального мира прекрасного, под которым и старшие, и младшие символисты понимают поэзию.

Литература

1. Блок, А. Собрание сочинений: в 6 т. / А. Блок. — Л.: Худож. лит., 1980. — Т. 2.
2. Гиппиус, З. Живые лица / З. Гиппиус. — СПб.: Азбука-классика, 2009. — 304 с.
3. Гиппиус, З. Н. Тихое пламя: Стихотворения 1889–1938; Из автобиографической прозы; Из дневников / З. Н. Гиппиус; под ред. И. А. Курамжина. — М.: Центр–100, 1996. — 288 с.

Любовь Глазман (Витебск)

СОЗИДАНИЕ ЧЕЛОВЕКОМ СЕБЯ И МИРА В РАССКАЗАХ Л. Н. АНДРЕЕВА

Традиционно Л. Н. Андреева принято называть «певцом ужасов, отчаяния и безумия» [1, с. 17]. Внимание исследователей в большей степени заостряется на произведениях, констатирующих нравственное падение персонажей, которое объясняется пессимистической позицией автора по поводу невозможности противостояния роковой силе обстоятельств. Поэтому нередко утверждается, что для писателя характерно «недоверие к силам человека и человечества, сознание невозможности влиять на свои поступки» [2, с. 74]. Однако для Андреева, остро ставившего вопрос становления личности, ее самоидентификации, не менее важным было обращение к созидательной личностной позиции, которая раскрывается писателем различных ракурсах. С необходимостью

выявления созидательной личностной позиции персонажей рассказов, в которых наиболее ярко прослеживается андреевское «стремление дать положительный ответ на “проклятые” вопросы» [3, с. 348], что способствует наиболее полному и глубокому раскрытию художественного мира «малой» прозы автора, и связана актуальность указанной темы.

Цель работы — проанализировать персонажи рассказов Л. Н. Андреева, отмеченных созидательной установкой, с позиции их самоидентификации.

Вопрос становления личности раскрывается писателем в различных ракурсах. Можно условно выделить несколько групп рассказов, в зависимости от условий и способа, с помощью которых личность приходит к осмысленному существованию:

1) святочные рассказы («Баргамот и Гараська», «Из жизни штабс-капитана Каблукова», «Что видела галка», «Ангелочек», «В Сабурове», «На реке», «Праздник», «Прекрасна жизнь для воскресших», «Весной», «Весенние обещания», «Гостинец», «Город», «Жили-были»);

2) рассказы, в которых главные герои — дети («Валя», «Цветок под ногою», «Молодежь»);

3) рассказы, отражающие стремление личности найти свое место в жизни («Иностранец», «Проклятие зверя», «Тьма»);

4) рассказы, заостряющие вопрос совести («Что видела галка», «Предстояла кража», «Ночной разговор»).

Рассказы первой группы, как правило, отражают становление героев под влиянием рождественского или пасхального чуда, которое у писателя связано преимущественно не с внешней действительностью, а с преобразованиями в душе героя. Причем для Л. Н. Андреева, достаточно далекого от религиозного отношения к праздникам Пасхи и Рождества, в значительной степени характерно гоголевское понимание этих дней для человека. По мнению писателя XIX века, назначение Пасхи в том, чтобы «сделалось вдруг так грустно, так грустно, как грустно ангелу на Небе», чтобы «хотя бы один этот день вырвать из ряду других дней» [4, с. 487]. Получается, что первостепенной становится «очистительная» функция праздника.

В раннем и наиболее показательном рассказе писателя «Баргамот и Гараська» праздник помогает персонажам почувствовать свою близость к окружающим их людям. Если прежде у городового Баргамота «внешние впечатления… доходили до места назначения лишь в виде слабых отзвуков и отблесков» [5, с. 43], то его восприятие мира меняется после пасхальной встречи с хулиганом Гараськой. И, несмотря на то, что Л. Н. Андреев убрал из окончательного варианта рассказа финальную сцену с принятием Гараськи на службу, читателю уже заметен переворот в самоопределении персонажей, которые впервые почувствовали себя близкими и нужными друг другу, осознали важность искренних и непредвзятых взаимоотношений. Подобную эволюцию переживает и главный герой рассказа «Из жизни штабс-капитана Каблукова». Тяготившийся ощущением одиночества и внутренней пустоты, он вдруг понимает, что рядом есть близкий человек, много лет заботившийся о нем, которому он тоже нужен и которому может помочь. Писатель показывает,

что жизнь может измениться, и эти изменения обусловлены внутренними, душевными «превращениями».

Л. Н. Андреева беспокоила не только проблема прихода человека к неким жизненным основам, но и вопрос о его способности оставаться верным себе в сложных ситуациях, о том, что помогает ему в горе. В рассказе «В Сабурове» герой оказывается глубоко и несправедливо обижен людьми, для которых долгое время был опорой во всем. Но утешение для изуродованного волчанкой и страдающего от предательства близких Пармена находится. Благодаря искренней любви к нему девочки боль от несправедливости и обиды сменяется у Пармена глубокой, но не безысходной тоской, помогающей преодолеть горе.

Интересное разрешение находит писатель для конфликта «книжного», идеального видения мира и неустроенной, неутешительной для героя реальности в пасхальном рассказе «Праздник», пронизанном мотивом очищения. В формирующемся мировосприятии подростка Качерина наметился разлад, присущий персонажам многих рассказов Л. Н. Андреева. Таковы, например, рассказы «В тумане», «Бездна», «Весной»: нравственные представления героя расходятся с его реальным положением. Но в пасхальную ночь герой неожиданно для себя открывает мир чувств, не испытываемых прежде. Не веселье праздника, а «чистая печаль», желание приобщиться к простоте и искренности гимназистки, встреченной им в церкви, помогают Качерину почувствовать себя счастливым.

Особое место в творчестве писателя занимают персонажи-дети. Из рассказов «Валя» и «Цветок под ногою» видно, что Л. Н. Андреев иногда склоняется к мысли, что душа ребенка чище души зрелого человека. Сталкиваясь со своими первыми серьезными жизненными трудностями, Валя и Юра Пушкарев остро чувствуют ответственность за свое поведение. Они еще только подошли к тому возрасту, когда приходит понимание о несовпадении желаний с действительностью, когда только начинает нарушаться гармония внешнего мира. Тем не менее, герои оказываются способными понять и принять это. Однако автор в рассказах заостряет внимание на хрупкости чувств маленького человека, которые, как цветок, легко затоптать. Л. Н. Андреев как бы предостерегает окружающих персонажей о таком же исходе, как «конец» отчаявшегося Джона-проповедника (рассказ «Конец Джона-проповедника»).

Мужество проявляют и персонажи рассказов «Молодежь», «Иностранец». В них герой, изначально заблуждавшийся, приходит к противоположной позиции, раскрывая себя сознательным и преданным товарищем и гражданином. В первом рассказе гимназист Шарыгин, вначале поддавшийся политике доносительства, проводимой директором, называет ему подозреваемых в школьном хулиганстве. Гордый своим поступком, Шарыгин сталкивается с непониманием в коллективе. Постепенно в сознании персонажа наступает перелом. Он начинает осознавать, что поступил подло, предавая в лице отдельных одноклассников весь класс. Но герой в финале, сам повторивший чью-то анонимную шалость, не просто демонстрирует раскаяние. Он, добровольно признавшись в своем поступке директору, подает пример и не совсем порядочному хулигану, подставившему товарищей, не пожелав сознаться в

содеянном. Поэтому, вместе с решимостью признать неправоту и измениться, Шарыгин отстаивает собственную позицию, предполагающую готовность отвечать за свои действия даже под угрозой исключения, подавая тем самым пример классу.

В рассказе «Иностранец» писатель показывает, что невозможно найти свое место в мире, отрекаясь от родины. Студент Чистяков, страдая от неустроенности жизни, мечтает о переезде в благородную Германию, где собирается начать «настоящую, широкую и умную жизнь» [5, с. 313]. Россия в его представлении — это 64-й номер общежития, где собиралась покутить компания студентов. Чувствуя себя нездешним, Чистяков начинает и вести себя как чужой. Но осознав в конечном итоге ложность избранного пути, впустив в себя «тысячеголосую скорбь» своего народа, герой обретает место в родной стране. Писатель приводит к простой истине: глупо думать о том, что можно убежать от своих проблем в другое место. Еще сложнее построить что-то свое в чужом краю, чем на том месте, где ты родился.

Проблема обретения своего «я» поднимается и в рассказе «Проклятие зверя». Из данного произведения видно, что Л. Н. Андреева волновал вопрос обезличивания не только как результата обывательского отношения к жизни, но и как следствия слишком сильного углубления в «вечные», неразрешимые проблемы. Главный герой, от лица которого ведется повествование, разрывается между двумя крайностями: «вечность и тайна» — «шоколад и какао» [5, с. 18]. Рассказчик стремится сохранить свою уникальность вдали от обывательской толпы, но в безликости и безразличии одиночества теряется смысл этой уникальности. Л. Н. Андреев, таким образом, показывает, как личность, стремясь построить свою жизнь в слиянии с природой и убивая в себе его человеческую «природу», обезличивается, поскольку перестает идентифицировать себя с человеком как частичкой общества. Получается тот же эффект, что и в результате «растворения» в толпе: разрушение личности. Гневный, проклинающий крик зверя запертого в клетке зверя, становится первым шагом к самоопределению героя, принявшего на свой счет груз ответственности и вины, отличающий его от беззаботности растворенных в толпе рабов и потребителей. В отношениях со своей спутницей он обретает побеждающую силу любви — еще одно свидетельство нравственного «роста» героя. В финале рассказа в герое происходит примирение двух начал. К нему приходит осознание, что человек, склонившийся под тяжестью жизни, жалок, но он велик в том, что, не смирившись со своим положением, продолжает бороться не только за выживание, но и за честную, достойную жизнь. Главный герой приходит к разгадке прежде непостижимой для него тайны жизни. Таким образом, писатель, занимая гуманистическую позицию, утверждает в рассказе и необходимость самоопределения сопричастной обществу личности, и благородство, величие человечества, находящегося в таком неоднозначном, далеком от идеала положении.

В рассказе «Тьма» писатель акцентирует внимание не только на степень осознанности личностью своих действий и готовность отвечать за них, но и на

верность себе в ситуациях, когда эти действия сталкиваются с непониманием окружающих.

К вопросу совести обращается Л. Н. Андреев и в рассказах «Что видела галка», «Ночной разговор». В рассказах звучит мотив суда высших сил. Отпускает разбойников священник из рассказа «Что видела галка». Осознавая их опасность для жизни людей, он, тем не менее, чувствует себя не вправе судить: «не людям дадут ответ, а Богу» [5, с. 81]. И то, что кровожадной галке не понравилось на этот раз общество людей, говорит о человеческой победе в эту рождественскую ночь.

Не использовавший возможность убить германского императора во время ночного разговора бельгийский волонтер, бывший русский революционер и доктор права, убежден в неизбежной победе честным путем. До конца осознавая свое место рядового солдата, он не поддается соблазну случая, понимая, что не имеет права нарушать естественный ход событий во избежание хаоса, даже если рядом гибнет его народ. Получается, что развитая, созидательно настроенная личность, по Л. Н. Андрееву, должна четко осмысливать, наряду с обязанностями, свои права и возможности. Она, кроме необходимости действовать, чувствует, и когда действие неуместно, когда все надо оставить на совести человека или на волю рока. И только тогда можно говорить о созидательном осмыслении действительности, о согласии личности со своей совестью. Писатель, несомненно, указывает и на сложность, неоднозначность личностного выбора, зачастую оставляя и за читателем право выбрать свою позицию.

Из анализа приведенных рассказов можно сделать вывод, что Л. Н. Андреев, демонстрируя читателю осознанную, созидательно настроенную личность, рассматривает различные способы ее существования, затрагивает разные ракурсы этого широкого проблемного поля. Чаще всего в рассказах присутствует момент душевного «перелома» личности, после которого она становится готовой к иному, более осмысленному восприятию действительности. Повлиять на мировосприятие может как личностный поиск, попытка найти смысложизненные ориентиры («Праздник», «Проклятие зверя»), так и «чудесное» стечение обстоятельств, пробуждающее желание духовного «очищения» («На реке», «Баргамот и Гараська»), жизненное потрясение («Весной»). Самые неожиданные ситуации порой заставляют личность полностью переосмыслить вой жизненный подход («Предстояла кража», «Тьма»). Одно ясно: для каждого конкретного человека нет общих законов и правил собственного развития, прихода к аутентичному существованию. Кроме этого, писатель показывает, что зачастую представления людей о долге, героизме бывают весьма относительны и заставляют усомниться в искренности намерений человека. Неспроста вокруг многих персонажей рассказов разворачивалась серьезная полемика, ведь нет единой однозначной схемы, по которой должен жить положительный персонаж. Но, возможно, личности, в некоторой степени, необходимо быть свободной в самом сокровенном от категоричного и часто упрощенного общественного мнения. Л. Н. Андреев также показывает, что личностная «полнота» не является избавлением от несчастий («В Сабурове») и

что не всегда поступки в соответствии с совестью приносят радость («Предстояла кража», «Что видела галка»). Однако чувство достоинства, нахождения на своем месте может по-настоящему испытывать личность, действующая в согласии с совестью, даже если ее поступки остаются непризнанными («Тьма»).

Персонажи упоминаемых рассказов Л. Н. Андреева избирают приемлемую для них модель поведения и жизненные ориентиры, в которых проявляется их стремление жить, считаясь и с интересами окружающих, и с собственной совестью. Прислушаться к ней и призывает нас писатель.

Литература

1. Киселева, А. Н. Художественные формы трагического сознания в прозе Леонида Андреева (1898–1907): проблемы становления и архетипического соответствия: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / А. Н. Киселева; МГУ им. М. В. Ломоносова — М., 2004. — 22 с.
2. Коган, П. С. Очерки по истории новейшей литературы / П. С. Коган. — в 3 т. — Т. 3: Современники. — Вып. 2. — М.: Заря, 1910. — 162 с.
3. Колобаева, Л. А. Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX−XX веков / Л. А. Колобаева. — М.: Изд-во МГУ, 1987. — 174 с.
4. Корнеева, Е. Мотив Тьмы в художественной системе Леонида Андреева / Е. Корнеева // Литература. — 1998. — № 33. — С. 4.
5. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. / Л. Н. Андреев; редкол.: И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко — М.: Худож. лит., 1990.

Александр Горбачев (Минск)

КОНФЛИКТ В «МАЛЕНЬКОЙ ТРАГЕДИИ» А. С. ПУШКИНА «СКУПОЙ РЫЦАРЬ»

«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина посвящены художественному исследованию самоценного бытия, представленного гедонистическим и аскетическим способами существования. Произведения, которые включены в этот цикл, фабульно различны, их персонажи не переходят из пьесы в пьесу. Единство «маленьких трагедий» возникает благодаря сквозному конфликту между гедонизмом и аскетизмом как типологическими формами самоценного бытия. В «маленьких трагедиях» гедонизм и аскетизм разнообразны и многослойны. А. С. Пушкин рассматривает эти формы применительно прежде всего к четырем видам отношений: отец — сын («Скупой рыцарь»), гений — завистник («Моцарт и Сальери»), мужчина — женщина («Каменный гость»), мирянин — священник («Пир во время чумы»).

Название первой пьесы цикла намекает на глубинное родство гедонизма и аскетизма, на то, что они — полюсы одного явления. К кому из персонажей обращено словосочетание «скупой рыцарь»? Сразу к обоим: к аскету-отцу, который не хочет делиться своими сокровищами, и к гедонисту-сыну, который вследствие душевной скудости сосредоточен на жажде денег, славы и развлечений. Каждый незыблемо пребывает в кругу своих иллюзий и тем самым блокирует возможность конструктивно построить отношения с родственником-антиподом. Кроме того, оба персонажа упрямы, что не удивительно: упрямство

компенсирует и затушевывает убожество внутреннего мира человека, примитивность его желаний.

Автор «маленькой трагедии» через изображение непримиримой вражды между скаредным отцом и расточительным сыном (и, соответственно, через запечатление антагонизма скупости и расточительства) подводит читателя к выводу о тупиковости и гибельности позиций аскетизма и гедонизма, а в конечном счете — о тлетворности самоценного бытия. Именно на таком уровне в этом произведении решает вопросы А. С. Пушкин. Ведь если бы, например, он задался целью обличить скупость, то обязательно противопоставил бы ей щедрость как положительный идеал. А если бы ополчился на расточительство, то позитивной альтернативой ей оказалась бы бережливость. Однако в «маленькой трагедии» темы щедрости и бережливости находятся вне пристального авторского интереса.

Коллизия аскетизма и гедонизма, конкретизируемая в столкновении отцовской скаредности и сыновней расточительности, помогает обнаружить не только то, что разъединяет центральных персонажей «Скупого рыцаря», но и фундаментальную общность, наличествующую между ними. В свою очередь она проливает свет на внутреннее родство гедонизма и аскетизма (недаром гедонист Альбер и аскет Барон — родственники).

Что же это за общность? Ее образует меркантильность Барона и Альбера, их дуэтная убежденность во всемогуществе денег, или, иначе и точнее говоря, их деньговерие. Вот в чем суть финальной реплики пьесы: «*Ужасный век, ужасные сердца!*» [1, с. 305]. Век ужасен, потому что меркантилен (но только ли этот век таков? или его продолжительность простирается в дурную бесконечность, вмещающую в себя совокупность феноменов гедонистически-аскетического существования людей?). Сердца ужасны, потому что это — сердца деньговеров, сердца, поглощенные деньговерием. Таков пушкинский вывод и, хотя и постфактум, камертон к «Скупому рыцарю».

В связи со сказанным расшифруем смысл самоценного бытия. Это не просто замкнутое на себе бытие (жизнь ради жизни, существование ради существования), а существование ради витальных ценностей, в пределе — ради денег (финансов). Следовательно, с учетом эпохи, представленной в «Скупом рыцаре», у нас имеется основание характеризовать самоценное бытие персонажей этой пьесы как деньговерный гедонизм и аскетизм.

В своих лучших произведениях, включая, разумеется, анализируемое, А. С. Пушкин выступает знатоком зла, исследователем порочности бессознательной человеческой природы. Он ранжирует образы деньговеров, показывая, в каком отношенческом диапазоне они существуют: тем из них, кто богаче, — завидуют, тех, кто ниже — гнобят. Поэтому Барон копит деньги, не брезгуя никакими средствами, а Альбер стремится отнять их у отца.

Уже начальный монолог молодого рыцаря пестрит лексикой, свидетельствующей о его крайней озабоченности развлечениями и необходимыми для них деньгами. Гедонист и деньговер, Альбер жалеет испорченный во время поединка шлем больше, чем собственную голову: ведь за рыцарское облачение нужно платить, а голова ему досталась даром. Его конь Эмир хромает, и эта

деталь служит дополнительным штрихом в характеристике амбициозных ожиданий персонажа и их несостоятельности.

Место действия сцены I неслучайно обозначено ремаркой «В башне» [1, с. 286]. Тем самым А. С. Пушкин с присущей ему тонкой иронией указывает на сомнительную высоту и на несомненную узость экзистенциальных притязаний, которыми руководствуются герои «Скупого рыцаря», — на денежный интерес под эгидой гедонизма.

Деньговерно-гедонистической доминантой проникнуты содержание и стиль сцены I. В монологе Альбера и его диалогах со слугой превалирует интонация бесплодных сетований и безрезультатных приказаний. Молодой рыцарь капризно-требователен и инфантилен. Он как будто участвует с Иваном в психологической игре «Все безнадежно плохо — Конечно, мой господин».

Но стоило появиться на пороге ростовщику Соломону, как Альбер вооружается напористостью, а диалоги этих персонажей приобретают тон деловых переговоров, насыщенных явным и скрытым противоборством. В его решающие моменты стиль реплик становится лапидарным, фразы приобретают фактографическую конкретность. В них нет отвлеченных рассуждений, а если таковые и встречаются, то они играют роль отвлекающего маневра.

Довольно быстро определяются зоны согласия и расхождения между участниками препирательства. Почва для их единства есть: оба являются деньговерами; основание для их разлада также имеется: каждый хочет обогатиться за счет другого. Эти разнонаправленные начала придают остроту и особую пикантность разворачивающейся схватке.

Меркантильные устремления Альбера и Соломона сопряжены с атмосферой обмана и смерти — так А. С. Пушкин устанавливает смысловую связь между деньговерием, лживостью и убийством. Персонажи ведут торг, в котором и моральные, и религиозные ценности, и человеческая жизнь являются разменной монетой меркантильной выгоды. Пытаясь перехитрить друг друга, противники пускают в ход наигранную искренность, напускное возмущение, манипулируют своей якобы безукоризненной моральной репутацией.

Когда Альбер говорит: «*Проклятый жид, почтенный Соломон, // Пожалуй-ка сюда: так ты, я слышу, // Не веришь в долг*» [1, с. 289] и чуть позже: «*Иль рыцарского слова // Тебе, собака, мало?*» [1, с. 290], то на деле он сетует на нежелание его оппонента поддаваться обману. В ответ ростовщик напирает на свое бескорыстие, якобы приведшее его к бедности: «*Где денег взять? Весь разорился я, // Все рыцарям усердно помогая*» [1, с. 289]. Оба ищут, причем тщетно, один у другого те черты человечности, зацепившись за которые как за слабинку можно достичь меркантильной цели. Но это происходит на первом этапе выяснения отношений. На втором в диалоге Альбера с Соломоном доминирует прагматизм коммерческой сделки, которая постепенно приобретает явственный криминальный оттенок. Персонажи хладнокровно назначают цену рыцарскому и ростовщическому слову, а затем — и человеческой жизни. Между ними устанавливается циничная прямота сговора, и в свои права вступает конфиденциальная правда заговора, сообщаемая только соучастнику.

Теперь инициативу перехватывает Соломон, которому удается найти уязвимое место в меркантильной душе Альбера, намекнув на зыбкость его перспектив сделаться богатым наследником: «*Барон здоров. Бог даст — лет десять, двадцать // И двадцать пять и тридцать проживет он*» [1, с. 290] (обратим внимание на то, как расчетливо повышаются ставки, как наблюдательный манипулятор осторожно переходит от десятилетий к пятилетиям, пока завершающая цифра не достигает критической черты). «*Ты врешь, еврей: да через тридцать лет // Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги // На что мне пригодятся?*» [1, с. 290] — немедленно реагирует молодой рыцарь и оказывается жертвой обмана, спровоцированной на откровение. Ведь Соломон разузнавал, насколько велика привязанность сына к отцу, и, убедившись, что она ничтожна, отважился на «пробу»: «*Пошли вам бог скорей наследство*» [1, с. 291]. «Проба» удалась, Альбер воскликнул «*Amen!*», почва для согласия была нащупана, и, что характерно, у обоих персонажей затеваемое зло облеклось ореолом святости — знак того, что оба хотят скорой смерти Барона и готовы содействовать ей. Ободренный этим обстоятельством, Соломон утратил бдительность и зашел чересчур далеко, предложив Альберу отравить отца. Тут и выяснилось, что молодой рыцарь согласен с целью, но не с предложенным ему средством получения наследства.

Не сыновние чувства и не табу отцеубийства, а кодекс рыцарской чести, формальное соблюдение которого было обязательным для Альбера, иначе его ждала бы обструкция благородного сообщества, — вот чего не учел Соломон. Его оплошность превратилась для оппонента в козырь моральной правоты, в аргумент, припасаемый на неизбежный случай следующей стычки. А пока формально выиграл Альбер. Капитулируя, ростовщик идет на попятный: «*Я… я шутил. Я деньги вам принес*» [1, с. 293]. Обман не удался, и пришлось умилостивлять победителя дорогим способом. Однако Соломону достался инфернально драгоценный выигрыш в виде ненависти сына к отцу, распаленной деньговерием.

Действие сцены II перенесено в подвал — аналог могильного склепа и ада. То, о чем мечтает сын, приобретено отцом. А. С. Пушкин выстраивает диспозицию (башня — подвал, жажда богатства — богатство, гедонизм — аскетизм), в которой обе стороны безусловно плохи, но вторая еще и ужасна.

Сцена целиком состоит из монолога Барона, чем подчеркивается гнетущее могущество его деньговерного аскетизма. Персонаж переживает мгновения коммерческого триумфа. Гимн деньговерию увенчивается апофеозом скаредности и помещается в контекст абсурда. Ведь «тронная речь» Барона («*Я царствую!.. Какой волшебный блеск! // Послушна мне, сильна моя держава…*» [1, с. 297]) произносится за день до его смерти. А монолог персонажа заканчивается несуразным по сути восклицанием: «*… о, если б из могилы // Прийти я мог, сторожевою тенью // Сидеть на сундуке и от живых // Сокровища мои хранить, как ныне!..*» [1, с. 298]. В репликах старого рыцаря оглашается тайна, которую его сыну еще предстоит открыть, несмотря на то, что она является секретом полишинеля: деньги служат орудием власти. Но для аскета это лишь потенциальная власть («*Мне все послушно, я же — ничему; // Я выше всех желаний; я спокоен; // Я знаю мощь мою: с меня довольно // Сего сознанья…*

(Смотрит на золото)» [1, с. 296]). Однако ради ее завоевания он обзаводится пороками, и среди них бездушие — самый невинный.

Монолог Барона звучит во имя морального оправдания его жизни как пути аскета-деньговера, утверждающего не столько меркантильный идеал, сколько аскетический способ его достижения. Вспомнив о сыне, старый рыцарь заочно поучает его: «*Нет, выстрадай сперва себе богатство, // А там посмотрим, станет ли несчастный // То расточать, что кровью приобрел» [1, с. 298] и страстно сетует: «Кто знает, сколько горьких воздержаний, // Обузданных страстей, тяжелых дум, // Дневных забот, ночей бессонных мне // Все это стоило? Иль скажет сын, // Что сердце у меня обросло мохом, // Что я не знал желаний, что меня // И совесть никогда не грызла…*» [1, с. 297–298].

Устами Барона аскетизм провозглашен главным и праведным путем к достижению витального богатства, приобретение которого, в свою очередь, объявлено высшим смыслом человеческого существования.

Действие последней сцены «Скупого рыцаря» происходит во дворце у Герцога, который пытается выступить в роли третейского судьи в распре отца с сыном. С ними сюзерен состоит в заговоре лжи. С его ведома Альбер прячется в соседней комнате, чтобы подслушивать. Тем самым Герцог дает безмолвное согласие на то, чтобы не только манипулировать навестившими его рыцарями, но и быть объектом манипуляций с их стороны. Позиция заведомо шаткая и уязвимая.

Ослабляет ее и другое обстоятельство. Герцог больше заботится о своей репутации, нежели о положительном разрешении конфликта между Бароном и Альбером. Но кардинальная причина провала его примиренческой миссии заключается в том, что Герцог находится внутри самоценного бытия, и, соответственно, внутри деньговерия и не способен подняться над сложившейся ситуацией. Он — ментальная копия тех, кого взялся мирить. Но они — неистовые деньговеры (одному поскорее нужно богатство, другой никого не подпускает к своим сокровищам), а он — спокойный деньговер, поскольку владеет богатством, на которое никто не посягает. У них больше стимулов вести войну, чем у него прекратить ее.

Герцог утихомиривает отца и сына, но не умеет их примирить. Он использует авторитет сюзерена, они — мастерство психологического манипуляторства, которым особенно блещет Барон. Он ловко расставляет свои ловушки: вежливую неуступчивость, недомолвки, абстрактность и туманность формулировок, требующих конкретности и ясности, паузы в речи. Например, когда Герцог говорит: «*Барон, // Я рад вас видеть бодрым и здоровым*» [1, с. 300], то в ответ слышит: «*Я счастлив, государь, что в силах был // По приказанью вашему явиться*» [там же], дескать, не такой уж я бодрый и здоровый, и все же, как видите, подчиняюсь воле моего господина.

Барон постоянно отвоевывает у Герцога территорию недосказанности, отводя на боковые ветви его прямые вопросы. Главным орудием старого рыцаря становится полуправда: ведь он опасается лгать сюзерену, хотя рад оклеветать сына. А тот только ищет предлога, чтобы выскочить из укрытия, и, наконец, дожидается своего момента и изобличает отца: «Барон, вы лжете» [1, с. 303]. Всплеск эмоций, последовавший за этим, едва не приводит к дуэли

между родственниками и разрешается смертью старшего их них. В конфликте гедонизма и аскетизма, который оказался войной на уничтожение, победил гедонизм. Вполне вероятно, что могло быть и наоборот.

На время прерывается цепь психологических поединков с меркантильной подоплекой. Участниками этих сражений поочередно были Альбер и Соломон, Барон и Герцог, Альбер и Барон. В перспективе, с учетом того, что наследство покойного скупца пришло в руки к его сыну, обремененному немалыми долгами, Альберу предстоит вступить в решающую схватку с Соломоном. Исход этого противостояния предсказуем лишь с одной стороны: оба будут самозабвенно и расчетливо драться за деньговерный идеал, мотивируя себя ценностями гедонистического и аскетического ряда.

Литература

1. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / А. С. Пушкин. — Л.: Наука, 1978. — Т. 5. — 528 с.

Игорь Шпаковский (Минск)

РАССКАЗ «ИОАНН РЫДАЛЕЦ» И. БУНИНА В КОНТЕКСТЕ АГИОГРАФИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ

Исходным пунктом художественно-идеологической ориентации в рассказе «Иоанн Рыдалец» И. Бунина становится нравственно-этический абсолют, «вечные ценности», а конструктивно-содержательным каркасом — проигранная на новый лад агиографическая история жизни Христа ради юродствующих, принявших на себя духовно-аскетический подвиг отказа от мирских благ и общепринятых норм жизни. И хотя образ «убогого» в рассказе обращен не только к агиографической традиции (герой «говорит» с читателем реминисценциями своих характерных черт, его «голос» — это голос всех литературных юродствующих и блаженных, которые непосредственно или опосредованно обличали неправедный мир, порабощенный демонами раздоров, ненависти, стяжания, убожество официальных духовно-нравственных ориентиров), именно «житийный» план повествования в рассказе выступает и как особая литературная форма ценностного отношения автора к миру и человеку, и как своеобразный идейно-эстетический катализатор, существенно трансформирующий причинно-следственные связи и мотивировки «рассказываемого события» (М. М. Бахтин), придающий ему универсальное онтологическое звучание. Само название рассказа является знаком определенной культурно-исторической традиции, своеобразной «формулой» его жанровой заданности, поскольку имя содержит в себе предание о человеке, который некогда это имя прославил, имеет воспитательное значение, т. к. указывает на удостоверенный в веках образец для подражания, а в рассказе и на житийную подоснову образа героя («Иоанн — дар бога, милость Божия» [2, с. 159]): «*И стал Иван Рябинин Иоанном Рыдальцем, и видится он селу Грешному, точно в церкви написанный — полунагой и дикий, как святой, как пророк*» [1, с. 382].

Юродство во Христе «не есть в действительности безумие, отсутствие ума…, но есть замена обычного нашего житейского ума — умом Христовым,

который признает ничтожность всех земных благ и предпочитает им блага вечные, духовные» [3, с. 31]. Так и герой рассказа И. Бунина не умственно отсталый, но умственно невинный человек: он свободен от той злобы, которая входит в жизнь людей дорогами разума, голого практицизма, холодной рассудочности. Он находится на пути к андрогинности, к нетварному свету Божественной любви и мудрости, вознесен над всеми тем, что несет в себе великую тайну свободы от Зла. Как ребенок, он невинен и чист, поскольку не испорчен материальными заботами, вызывающими отчуждающие отношения между людьми (дети — самые надежные свидетели Правды Божьей (Мк. 10, 13–16; Мф. 19, 13–15)). Не желая соответствовать общепринятым представлениям об общественных отношениях, отказываясь от тех занятий и ритуалов, которые определяют социальную идентичность человека, а значит, и не являясь носителем общественно значимых качеств, он стоит неизмеримо выше их носителей, выше «*князя, ссорившегося с самим царем*» [1, с. 379].

Он из евангельских «малых сих»: не толкует о предвечных вопросах, но решает их самой своей жизнью, опытом отрицания и неприятия миропорядка, который вырисовывается как антиканон христианства, отрицающий духовную концепцию человека, вынуждающего строить жизнь в обход нравственных законов. Самоизоляция, «демонтирование» себя из жестко регламентируемой общественной системы — это одна из форм духовного самопроявления, сохранения «душу живу» в мире ложных ценностей, демонстрация верности своему внутреннему Храму, манифестация своего нежелания идти по кругу этой пошлой, этически обессмысленной жизни. «Идеальное» начало в герое рассказа становится реальностью, наполняется совершенно конкретным социально-нравственным смыслом именно в поступке этического неповиновения условиям общественного бытия, внутреннего сопротивления террору косной среды: «*Ивана Рыдальца запомнили надолго только потому, что на самого князя восставал он*» [1, с. 382].

В силу естественной «экономии энергии» человек многое готов принять автоматически, как бы по инерции, в результате чего противоестественное и несправедливое исподволь начинает уравниваться в сознании с привычным, утрачивается способность различения «верха» и «низа», добра и зла. «Юродствование» героя разрушает такое обыденное мировосприятие, догматическое морализаторство. А ведь герой рассказа как раз из тех, кто призван стимулировать поиск духовно-нравственных оснований жизни человека, того, что Н. Лосский называл «абсолютным добром», а Н. Бердяев «абсолютной правдой». Он воплощает то «детское» в человеке, которое, согласно и святоотеческой мифологеме человечества как Детского Собора чад Божьих, и метафизике детства русского религиозного ренессанса, должно просветить темную, греховную природу дольней твари, обнажить убожество общепринятых жизненных установок, унылого морализаторства. Его поступки, принципиально алогичные в глазах окружающих, дисгармонирующие нормы, обязательные для рядового человека, гротескно «копируют» скучную будничность повседневной жизни, но «копируют» отнюдь не в карнавально-шутовском плане: оставаясь равнодушным к тому, перед чем другие раболепствуют, «очужая» привычные очертания мира, находящегося в мороке материального

обобщения, он восстанавливает его истинные пропорции, помогает обрести другим утраченную способность различения «верха» и «низа», в земной безнадежности — надежду. Оставаясь равнодушным к тому, перед чем другие раболебствуют, «искажая» привычные очертания мира, в котором пребывающее зло становится обыденным и торжество универсальных нравственных идей выглядит неосуществимой абстракцией, он восстанавливает его истинные пропорции, должно помочь окружающим отрешиться от запаса фальшивых ценностей. Воинствующий атеизм князя оказался бессильным перед христианством непроизвольным, «врожденным», имманентным. Деяния героя выглядят искупительной жертвой греховных болезней этого мира. То, что *«князь поразил всех предсмертным своим приказанием*» [1, с. 382] похоронить юродивого рядом с ним и есть победа над косностью тленного и падшего существа, той воли к господству и насилию, ощущению своего «я» как единственного центра, имеющего ценность, которая противостоит заповеди «Возлюби ближнего своего, как самого себя».

Образ героя, с одной стороны, «вписан» в социально-исторический контекст эпохи, дан в биографической конкретности, однако, с другой, он выходит из общего «биографического» течения жизни, вступает в особый, близкий к житийному, круг бытия и сознания, соотнесен с некими метафизическими «общебытийными» ценностями, которые указывают на его причастность вневременной, запредельной Реальности. Сквозная религиозная идея вечной связи двух «царств» — земного Вавилона и небесного Иерусалима — выводит повествование за край идеологического, экономиического, культурного пространства и времени. Его индивидуально-личностный «диалог» со сверхличностными ценностями (отсюда постоянное крестообразное пересечение в художественной ткани повествования горизонтально-линейного эмпирического времени вертикалью времени онтологического) не только дает ему право на безусловный духовный авторитет, но и открывает перспективу выхода за пределы своей прежней телесности. Находясь на пути к нетварному свету Божественной любви и мудрости, агиографические Христа ради юродствующие обычно показывают крайнюю степень аскетического «уничижения» своей плоти: смердящие при жизни, они угодны Богу духовным благоуханием. Так же и герой рассказа является аскетом, воплощающим подлинную евангельскую духовную «нищету». Презревший телесную жизнь, стремящийся к статусу прижизненной смерти, а потому существующий на минимуме материи (умершему уже не нужны одежда и тепло домашнего очага), он как бы выпадает из детерминированного смертью материального мира. Уход его из этого мира окружен мерцающим ореолом светлой мистики, отодвинут пафосом преодоления Времени, перемогания смерти.

Противоречие между миром и человеком разрешается победой нравственного начала, однако концовка рассказа все же носит амбивалентный характер, имеет сложное трагически-просветленное звучание, поскольку «реализует» известную формулу «праведник в мире бе, и мир его не позна», и на первый план в рассказе выходит мысль не об ореоле святости героя (а его окружает покров мистической тайны, писатель не переводит сверхестественное в посюсторонность, предлагая читателю «понять» все описываемое в русле веры

в чудо), но о том, как мало святого осталось у людей. Они живут не в вечности, не во вселенной, но в своем заурядном, окраинном мире, где главная ценность — человеческая душа — перестала быть главной. Таким людям с «практическим» взглядом не доступен взыскующий порыв к постижению Добра, Красоты, Справедливости, мыслечувствования их ограничены, пресны, элементарны. Они не слышат тот голос, который взывает о метафизической, запредельной истине. Картина жизни предстает абсурдной и печальной, поскольку люди уже не способны отличать сущее от видимого, духовное от его видимости. Даже те, кто как будто исполняет этический долг «сопутствовать» убогим (внимать юродивым, не просто жалеть, но склонять голову перед ними — одна из древнейших народных традиций, ведь «убогие» — они «у Бога»), по сути, занимаются самоугождением под покровом духовности. Образ «*некрасивой, худой дамы в трауре*» [1, с. 382], переживающей момент чувствования и переживания Бога, опыт общения с трансцендентным, глубинные корни которого таинственны и сверхрациональны, должен был бы отсылать читателя к образу скорбящей Богоматери, однако картина жизни в рассказе предстает безнадежной — картиной торжествующей нравственно-бытовой и духовной косности. Поведение их на кладбище представляет собой такую конфигурацию религиозного жеста, при которой в силу амбивалентности сакрального / профанного он теряет всю свою духовную интенцию: «*Красиво наряженный корнет выставляет острое колено, крестится мелкими крестиками и склоняет маленькую головку с той не доведенной до конца почтительностью, с которой кланяются святым люди, мало думающие о святых, но все-таки боящиеся испортить свою счастливую жизнь их немилостью*» [1, с. 382].

Одновременно, образ героя восходит и к народно-православному феномену стихийного «природного праведничества», в сюжете рассказа помимо идейно-эстетических элементов религиозно-мировоззренческой системы канонического христианства явственно просматривается и тот библейско-апокрифический контекст, который связан с народной верой в действительное появление самого Христа на Руси в образе нищего, жалкого, гонимого, в то, что не только жизнь и спасение человека зависит от его отношения к Христу, но и смысл Его подвига определенным образом зависит от отношения человека к нему: неузнавание Христа в «меньшем» аналогично Его повторному распятию. Писатель показывает, что ослабление воздействия прививки христианской духовностью ведет к нравственной нестойкости, скудости души, забвению нетленных сокровищ духа, и, в конечном счете, краху человека. Герой рассказа — это как раз тот самый, по «народной этимологии», «странник убогий», который не имеет своего дома, но имеет Бога, за случайной и недолжной формой которого — единая и единственная сущность, «иная» нашей действительности. Не люди имели возможность спасти гонимого, ничтожного, страждущего, но он им давал возможность спастись. Однако оказывается, что новая жертва бесполезна, она не обладает той катарсической (освобождающей, искупительной) силой, которую придают ей евангельские тексты и христианские традиции, — люди уже не способны прозреть Его лик.

Рассказ И. Бунина не «народен» в том смысле, что писатель отнюдь не стремится героизировать, «монументализировать» жизнетворчество русского человека, этнически родственно опоэтизировать харизму народной души, напротив, он показывает что представители «почвы» уже не являются обладателями и хранителями высших нравственных достоинств, не отмечены благочестивым вниманием к чистоте и порядку во внутреннем мире человека, не способны отрешиться от запаса фальшивых ценностей, выпасть из стадного «мы» с его ограниченным и успокоенным сознанием. И, тем не менее, рассказ несомненно находится в системе национально-культурной ментальности, овеяны духом православной бытовой и бытийно-онтологической русскости. Зловеще звучащие ноты, связанные со смещением сокровенных начал в давнопрошедшее время, эсхатологические интонации не отменяют главное — поиск опоры в «архаических» традициях евангельской этики, которые, являясь высшей философской и нравственной мерой, предстают в качестве животворных корней национального бытия.

Таким образом, исходный смысл агиографического подхода к трактовке образа Христа ради юродствующего разворачивается в художественном пространстве рассказа «Иоанн Рыдалец» И. Бунина в варианте, внешне контрастирующем с ожиданиями «душеполезного чтения», но при этом сохраняющем энергию и идею первоначального семантико- и структурообразующего посыла. Использование концептуальных идейно-образных доминант первичной «инстанции» позволило писателю придать сюжету рассказа высокий уровень семантической концентрации и аксиологического драматизма, отобразить в ограниченном жанровыми рамками словесном объеме «всю» действительность — не только в конкретно-личностном и социально-историческом, но и в универсально-бытийном преломлении.

Литература

1. Бунин, И. Собр. соч.: в 6 т. / И. Бунин. — М.: Худож. лит., 1987. — Т. 3: Повести и рассказы 1907–1914 гг. — 671 с.
2. Грушко, Е. В., Медведев, Ю. И. Словарь имен / Е. В. Грушко. — Нижний Новгород: ИНКОМ НВ, 1997. — 548 с.
3. Четвериков, С. И. Бог в русской душе / С. И. Четвериков. — М.: Вита-центр, 1998. — 276 с.

Елена Крикливец (Витебск)

КАТЕГОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В ПРОЗЕ В. АСТАФЬЕВА И В. КОЗЬКО

В XX в. сформировался ряд концепций времени и пространства в художественном произведении. В современном литературоведении данным категориям также уделяется большое внимание, поскольку они служат основными координатами художественного мира, обеспечивают его целостное восприятие и организуют композицию произведения.

Временная и пространственная категории отражают систему духовных представлений писателя и его эпохи; выражают мироощущение, «модель мира»

[3, с. 351] автора, его бытийную концепцию, определяют образ героя. Являясь важнейшим компонентом поэтики, художественное пространство-время становится «одним из критериев типологии жанра» [1, с. 235].

Можно утверждать, что исследование категорий художественного времени и пространства выступает «ключом» к постижению идейно-художественной концепции произведения, к изучению творчества конкретных писателей в контексте историко-культурных особенностей эпохи.

Структурным элементом пространственно-временной организации художественного мира является топос. Однако *топос — это не только единица хронотопа, но и образная универсалия, благодаря которой осуществляется межкультурная коммуникация*. В связи с этим категория топоса представляется нам наиболее репрезентативной с точки зрения сравнительно-типологического исследования творчества В. Астафьева и В. Козько.

Проблематика и поэтика произведений этих писателей имеют общие точки соприкосновения, обусловленные социокультурным пространством двух государств, общей картиной славянского мира, мировоззрением художников, их авторским мышлением в создании художественной концепции универсума. Сохраняя творческую индивидуальность, они демонстрируют национальную ментальность и общечеловеческую позицию. Сравнительно-типологический ракурс исследования позволяет сделать вывод о прочных взаимосвязях русской и белорусской литератур, их общих и особых чертах в отражении мира и человека.

В качестве ключевых топосов, организующих художественные модели мира, созданные в прозе В. Астафьева и В. Козько, следует выделить *топосы дома* и *дороги*, поскольку их можно считать основополагающими как для русской, так и для белорусской культурной традиции.

Рассматривая топос как элемент пространственно-временной организации произведения, следует учитывать, что для *топоса дома* в прозе В. Астафьева и В. Козько основополагающими будут пространственные характеристики, поскольку конституирующий признак *дома* — стабильность, минимальная подверженность изменениям, а для *топоса дороги* — напротив, временные, так как *дорога* предполагает движение, перемещение, развитие — процессы, происходящие не только в пространстве, но и во времени. Следовательно, категорию времени в художественном мире писателей воплощает именно *топос дороги*.

Типы и формы художественного времени в прозе В. Астафьева и В. Козько связаны, прежде всего, с *топосом дороги* в значении жизненного пути человека. Так, жизненный путь героя в творчестве В. Астафьева подчинен доминирующей модели движения *из дома в мир*. Преобладание данной модели соотносится с приоритетным для русского этноса процессом расселения, освоения новых территорий. Время в произведениях писателя (при наличии ретроспективных элементов) развивается поступательно от прошлого к настоящему и будущему. Такое время можно охарактеризовать как **линейное**.

Топос дороги, подчиняясь **линейному времени**, обусловливает сюжетное движение в произведениях В. Астафьева. Все сюжетные схемы, представленные в прозе писателя, на наш взгляд, являются инвариантами общего типа

сюжета — **сюжета становления**. **Сюжет становления** появился в литературе в эпоху художественной модальности и представляет собой трехчастную модель «ситуация — становление — открытый финал». Исходной ситуацией становится в произведениях В. Астафьева уход героя из *дома* (с которым ассоциируется прошлое), после чего начинается процесс становления героя, социализации, поиска себя *в мире* (происходящий в настоящем). Практически все центральные произведения В. Астафьева имеют открытый финал, соотносимый с будущим героя после того, как тот прошел этап испытаний и становления (вернувшийся с войны Витя Потылицын, пришедший к пониманию семейных основ Леонид Сошнин, прошедшие через «плацдарм» герои романа «Прокляты и убиты» и др.).

В творчестве В. Козько жизненный путь героя соответствует модели движения *из мира в дом*, которая воплощает идею вечного возвращения (инвариант идеи национального возрождения, характерной для белорусской ментальности). Отправной точкой сюжетного развития становится этап, с которого начинается возвращение героя к родным корням. В связи с этим художественное время в произведениях В. Козько можно определить как **циклическое**, апеллирующее к мифологическому сознанию.

Соответственно многообразие сюжетных схем в прозе белорусского писателя подчинено общему **циклическому типу сюжета**. **Циклический сюжет** имеет глубокие мифологические корни, характерен для многих жанров фольклора и литературы. Все его варианты представлены трехчастной структурой: первое звено обычно предполагает отправку в чужой мир или потерю; второе звено связано с пребыванием персонажа в чужом для него мире и / или прохождение через смерть, поиск; третье звено — возврат, восхождение, обретение. В творчестве В. Козько первый этап, потеря (обычно потеря *дома*), представлен в ретроспективе и соотнесен с прошлым. Движение сюжета начинается, как мы отмечали, со второго этапа пребывания героя в чужом мире, поиска себя, своего прошлого (происходит в настоящем времени). Третий этап связан с возвращением в прошлое, которое герой обретает вместе с *домом* (будущее = прошлое).

Абсолютное большинство произведений В. Козько не содержит, в отличие от произведений В. Астафьева, открытого финала потому, что возвращение в прошлое часто становится попыткой вернуться в правремя, т. е. в ситуацию «отсутствия» времени (герои возвращаются в *дом*, а *дом* в представлении писателя категория вневременная, аккумулирующая значение вечности). Это особенно характерно для героев с мифологическим сознанием (а таких у В. Козько большинство), так как «в восприятии мифологическим сознанием времени присутствует страх перед изменениями (или нежелание изменений), перед течением времени, поэтому носитель данного типа сознания стремится к «остановке» времени или к воспроизведению своими действиями мифического акта» [2, с. 21].

Несмотря на то, что в произведениях В. Астафьева и В. Козько представлены разные типы художественного времени, соотносящиеся с моделями движения героев по своему жизненному пути и обусловливающие различные типы сюжетных схем, в целом категория времени в прозе писателей имеет

общие признаки. В частности, художественное время в творчестве В. Астафьева и В. Козько характеризуется **дискретностью** и **обратимостью**. Линейное течение времени в прозе В. Астафьева не исключает наличия ретроспективных моментов, связанных с воспоминаниями героев о своем прошлом (о *доме*). В прошлом для героев В. Козько остается не только *дом*, но и этап потери *дома*, следовательно, весь отрезок их жизненного пути вплоть до этапа, с которого начинается возвращение, представлен в произведениях белорусского автора ретроспективно.

Отметим, что преобладающим модусом художественного времени в прозе В. Астафьева становится **модус настоящего времени**, так как именно события, происходящие в настоящем героя, составляют основу повествования. В творчестве В. Козько доминирует **модус прошедшего времени**, поскольку герои вспоминают о прошлом, пытаются обрести свое прошлое и в нем самих себя (Колька Летечка, герой-повествователь романа «Хроніка дзетдомаўскага саду», Германн Говар и др.), а основой повествования выступает процесс возвращения героя в прошлое.

Кроме того, *топос дороги*, определяет и формы художественного времени, представленные в произведениях В. Астафьева и В. Козько. Так, *дорога* как жизненный путь героя обусловливает присутствие **биографического времени** в прозе писателей, отражающего переход героя от детства к юности, от юности к зрелости, от зрелости к старости.

Реализуясь в социальном аспекте, *топос дороги* не только воплощает индивидуальный путь личности, но и соотносится с историческим путем народа. Следовательно, в творчестве В. Астафьева и В. Козько отражено **историческое время**, раскрывающее знаковые события в жизни общества. Таковыми в прозе писателей выступают коллективизация, Великая Отечественная война, послевоенная действительность, мелиорация Полесья, авария на ЧАЭС.

Актуализируя экологический аспект, *топос дороги* обусловливает наличие в произведениях В. Астафьева и В. Козько **календарного времени**, отражающего смену времен года, которой подчинена сельскохозяйственная деятельность крестьян. Эта форма времени особенно ярко представлена в повестях В. Астафьева «Последний поклон» и «Ода русскому огороду», в романе В. Козько «Неруш».

Итак, в творчестве писателей-современников В. Астафьева и В. Козько складываются определенные образы времени как личного, так и исторического. Специфика этих образов объясняется спецификой функционирования *топоса дороги* в произведениях русского и белорусского прозаиков. В художественной модели мира, представленной в прозе В. Астафьева, время отражает поступательное развитие как жизни отдельного человека, так и истории в целом. Каждый следующий этап осмысливается как новый, обусловленный логикой причинно-следственных связей. Художественная модель мира В. Козько тяготеет к синкретизму, к мифологическому мировосприятию, а с конца 80-х гг. XX в. испытывает влияние модернистской эстетики. Характерными чертами художественного времени в его произведениях являются цикличность,

повторяемость. Эта повторяемость определяет, по В. Козько, не только личную жизнь человека, но и развитие истории.

Таким образом, анализ *топоса дороги* в прозе В. Астафьева и В. Козько позволяет не только выделить ключевые модели движения, но и охарактеризовать основные типы и формы художественного времени, представленные в произведениях писателей. Описание временных координат помогает определить специфику, конституирующие признаки художественных моделей мира в творчестве русского и белорусского авторов, выявить их представления о времени и человеке в нем.

Можно сделать вывод, что, с точки зрения В. Астафьева, индивидуальная жизнь человека и исторический путь народа представляют собой процесс непрерывного развития, обновления, освоения нового опыта. По В. Козько, жизнь человека и государства — это постоянное возвращение к пройденному, к традициям, к прежнему опыту. Мировоззренческие особенности авторов, на наш взгляд, обусловлены их национальными особенностями и культурными традициями. В широком смысле для русской ментальности важен процесс накопления (в том числе нового опыта, новых знаний, культурных ценностей); для белорусского этноса первостепенную важность приобретает процесс сохранения, сбережения уже имеющихся этических и эстетических ценностей, поскольку именно он становится залогом национальной самобытности.

Литература

1. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М.: Худож. лит., 1975. — 503 с.
2. Боровкова, О. В. Топос социально-исторического времени в историческом сознании: автореф. дис. … канд. социол. наук: 22.00.06 / О. В. Боровкова; Томск. гос. ун-т. — Томск, 2002. — 23 с.
3. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. — М.: Наука, 1979. — 352 с.

Таццяна Барысюк (Мінск)

НАЦЫЯНАЛЬНЫЯ ВОБРАЗЫ СВЕТУ І ЧАЛАВЕКА Ў ПАЭЗІІ ЯЎГЕНІЯ ЕЎТУШЭНКІ (1986–1995 ГАДЫ)

У сваёй сучаснай паэзіі Я. Еўтушэнка асэнсоўвае з'явы, падзеі і людзей Расіі, дзе доўгі час жыў, Беларусі*, адкуль яго продкі, паказвае свае адчуванні як эмігранта ў ЗША (штат Аклахома), дзе цяпер жыве і працуе.

Як быццам у рэчышчы канцэпцыі антынамічнасці нацыянальных характараў, Расію паэт успрымае як краіну кантрастаў, дзе высокае суседнічае з нізкім, гераічнае — з ганебным. Так, у вершы «Допотопство» Я. Еўтушэнка «России Гагарина и Шостаковича», «Пожарского с Мининым», Расіі-даследчыцы космасу [1, с. 203]. проціпастаўляе ўбачаную ім на вуліцы жанчыну з рулонамі туалетнай паперы, павешанымі на шыі, нібыта каралі, і «бой за кроссовками в ГУМе» [1, с. 203]. Паэт спрабуе зразумець прычыны прыніжанасці простага

*Сваю сустрэчу з беларускімі сваякамі паэт апісвае ў паэме «Мама і нейтронная бомба» (1982).

рускага чалавека: «*…у этого нашего допотопства // дух гнилой полубарства и полухолопства*» [1, с. 204]. Калі нядбайныя «гаспадары» «*…оставляют зерно в худокрышнем амбаре // и бросают компьютеры гибнуть под снегом — // это пахнет почти чингисханским набегом*» [1, с. 204]. У канцы верша аўтар прапаноўвае надзець рускім жанчынам сапраўдныя карaлі, бо яны іх заслужылі. Распаўсюджаную ў сацыяльных і гуманітарных навуках тэорыю антынамічнасці нацыянальных характараў можна патлумачыць агульначалавечай прычынай, псіхалогіяй чалавечага светаўспрымання і паводзін, што можна ілюстраваць еўтушэнкаўскімі радкамі пра рускіх: «*Почему в нас такое любое? // Стала самоборьба ремеслом, // ибо каждый из нас — поле боя, // поле боя добра со злом*» [1, с. 336] («Раздвоение», 1989).

Верш «Горад Глупаў» (1986) напісаны пад уплывам твора Салтыкова-Шчадрына. Я. Еўтушэнка задумваецца, што ў тагачаснай Расіі не ўсё так разумна адбываецца, як хацелася б: «*Подстригают в столице ногти — // рубят в Глупове руки по локти. // Есть решение — сеять рожь, // ну а в Глупове сеют ложь. // Разве умным откроет объятия // наша глуповская дурократия?»* [1, с. 215]. *Глупаўскія радыкалы робяць усё, «…чтоб с колыбели // мы глупели, глупели, глупели…*» [1, с. 215–216]. Аўтар марыць, каб нарэшце пасярод горада Глупава з'явілася Разумная вуліца. У тым жа 1986 г. у вершы «Законсервированная культура» Я. Еўтушэнка бачыць парасткі бездухоўнасці ў тагачаснай моладзі і жахаецца, што будзе далей, калі паэзія выходзіць з моды, перастае быць душэўнай неабходнасцю. Апісвае густы моладзі канца 1980-х: танцы пад Майкла Джэксана, хакей з Канадай, дэтэктывы пра Мегрэ, панчохі са стрэлкамі і наркотыкі. Што чакае моладзь, якая ігнаруе шматвекавыя культурныя традыцыі? Відаць, гэта: «*Стали консервами духа кассетки. // Быть одноклеточным — это быть в клетке. // Законсервированная культура — // шлягерный шлак в ушах штукатура, // для коего даже понятия нет, // что Пастернак не трава, а поэт. // Вам бы повыкричаться без ошейника, // вам бы повыплеснуть злость, озорство. // Вам бы — нового Евтушенко, // лучше старого — раз во сто! // Чем оно станет, ваше наследие, // без Достоевского, без Бетховена? // Будет безъядерное тысячелетие, // если не выродится в бездуховное!*» [1, с. 222].

Простыя людзі часам жартам параўноўваюць тое, што адбываецца на радзіме, з замежнымі рэаліямі. Так і ў вершы «Краном — из грязи»: «*На КамАЗе шутили когда-то: "Живём, как в Париже, // лишь дома чуть пониже, асфальт чуть пожиже"...*» [1, с. 223]. Еўтушэнка апісвае выпадак, калі мантажніца ледзь не патанула ў возеры гразі, а кранаўшчык пад'ёмным кранам яе адтуль выцягнуў. Тут адбываецца дыялог кантрастаў, станоўчага і адмоўнага ў рускай рэчаіснасці. З аднаго боку — безгаспадарлівасць, гразь, якая можа стаць смяротнай для чалавека. З іншага — подзвіг-выйсце, якое «*в действии, а не в приказе*» [1, с. 224], імгненны выбар мужчыны не выскаляцца разам з іншымі работнікамі, а выратаваць тонучую жанчыну. Моц волі і правільнасць чалавечага выбару перамаглі не ўтаймаваную гаспадарлівай рукой прыродную аказію.

«Внутрь пожара» — пра Чарнобыльскую катастрофу, якая стала трагедыяй для ўсіх усходнеславянскіх народаў. У вершы чарнобыльскі работнік

падчас катастрофы рухаўся «внутрь пожара», выратаваўшы лепшую экалагічную будучыню для нас. «Внутрь пожара» — рух рускіх салдат падчас Вялікай Айчыннай вайны, рускіх міратворцаў у 1980-я гг. у Бейруце і Трыпалі. Вынайшаўшы гэты ратавальны напрамак — «внутрь пожара», Еўтушэнка раіць выбіраць яго і пры вырашэнні гістарычна значных для краін пытанняў, і ў прыватных сітуацыях, напрыклад, калі загарэлася кватэра ў суседа [1, с. 228–229]. Акрамя думак пра страшны Чарнобыль, з украінскімі рэаліямі Еўтушэнку звязваюць ужо прыемныя ўспаміны пра Харкаў, які, па яго словах, «*…стал мне одною из родин, // где рождался я как депутат*» [1, с. 353]. Паэт згадвае, як нейкі харкаўчанін з балкона спусціў яму тэрмас з малаком, «*…чтобы глотка осталась крепк**а***» [1, с. 353]. Тут мы можам адзначыць гасціннасць і клапатлівасць як характэрную рысу ўкраінцаў. З іншага боку, Еўтушэнка бачыць эканамічны ўпадак Расіі, і калі «чарнобыльскім дзецям» лекамі клапатліва дапамагаюць былыя капіталістычныя краіны, «*классовый враг с “крокодильской” обложки*» [1, с. 359], паэт лічыць гэта прыніжэннем годнасці рускіх («*Была показуха, теперь унизуха…*», 1990). Вернемся да Украіны. Аўтар высока ацэньвае яе паэзію, прыроду, нацыянальную палітыку: «*Я люблю Украину за нежность, // за шевченковский шепот полей. // Уважаю ее незалежность, // оселедцы ее ковылей*» [1, с. 466] («Украинское»). Тэме генацыду яўрэйскага насельніцтва, што адбывалася на тэрыторыі Харкава падчас Вялікай Айчыннай вайны, прысвечаны верш «Дробицкие яблони». Трываласць яўрэйскага характару Я. Еўтушэнка выводзіць з шматпакутнай гісторыі гэтага народа: «*Быть евреем — и быть ранимейшим // невозможно — не проживешь!*» [1, с. 315]. Паэт стварае карціну выраслых на яўрэйскіх костках дрэў, якія персаніфікуе, даючы выразна нацыянальныя імёны: «*Сара-яблонька шепчет на идиш, // Христя-яблонька — по-украински. // Третья яблонька — русская, Манечка, … // а четвертая — Джан, армяночка. // Все скелеты в земле обнялись*» [1, с. 316]. Праз вобразы гэтых звязаных каранямі дрэў выказана ідэя еднасці шматнацыянальнага яўрэйскага народа. «Разговор трех книг» — змадэляваная творчым уяўленнем Я. Еўтушэнкі размова Бібліі, Карана і марксаўскага «Капітала». У вершы Біблія і Каран казалі, што не вінаватыя ў развязаных людзьмі войнах. Паэт лічыць усе веры патрэбнымі для захавання міру, заклікае: «*…религии всех стран, соединяйтесь!*», паколькі «*Попытка подменить все веры Марксом // закончилась кровавым страшным фарсом*» [1, с. 329].

Нібыта прытрымліваючыся тэорыі ўплыву ландшафтных асаблівасцей на фарміраванне нацыянальнага характару, Я. Еўтушэнка ў вершы «Выпирающие валуны» (1987) гаворыць пра тое, што камяністая глеба, неспрыяльная для земляробства, сфарміравала «характер карельский валунный», праўдзівы, а нярыкае сонца — маўклівасць. Паэт аргументуе сувязь камяністасці Карэліі (якая месціцца на паўночным захадзе еўрапейскай часткі Расіі) і праўдалюбства так: «*Семя лжи любит мягкую пашню, // но ему валунов не пробить, // а на камне, где остро и страшно, // любит правда посеянной быть!*» [1, с. 264]. Рускі чалавек — нязломны, здольны праз неспрыяльныя абставіны прабіваць сабе шлях да лепшай долі і, не забываючы сваё страшнае мінулае, смяяцца з яго некаторых эпізодаў. Такая «Дочь комдива» з яго верша. Яна нарадзілася ў лагеры, была ў дзіцячым доме для ворагаў народа, пасля была аформлена ў

рамесніцкую вучэльню. Але яна не зламалася, не стала даносчыцай, а паступіла ва ўніверсітэт, пасля прайшла выпрабаванне Лубянкай. Аўтар здзіўлены і натхнёны яе здольнасцю ачышчацца ад былых пакутаў смехам: «*Вот почему сегодня, нам на диво, // как девочка, смеется дочь комдива, // когда она припоминает вдруг // допрос в пятидесятом — вроде сказочки — // и то, как две кальсонные завязочки // торчали из-под бериевских брюк*» [1, с. 279].

Я. Еўтушэнка разглядае зазнайскую «Обидчивость раба» (так называецца яго верш) як характэрную прыкмету «чалавекафобаў»-«шавіністаў», што прапаведуюць рускае месіянства, выключнасць рускіх, якія аўтар успрымае «*…как исключенье // из общечеловеческой семьи*» [1, с. 286]. Яго пазіцыя — «*Мы русские, и этим — европейцы, // и русский дух — всечеловечный дух*» [1, с. 286], што Расія насамрэч — дачка Еўропы і не павінна імкнуцца ад яе адмежавацца. Разбураць межы — такі матыў гучыць і ў вершы, дзе паэт радуецца з нагоды падзення Бярлінскай сцяны, раздзяляўшай германскую нацыю («Берлинская стена», 1989). І калі краіны хочуць выйсці з саюза рэспублік, метафарычна кажучы, «атрымаць развод», то, раіць Я. Еўтушэнка, трэба дазволіць гэту свабоду, бо «насильно мил не будешь» (з аднайменнага верша, 1990) [1, с. 357]. Такую сітуацыю паэт ілюструе прыкладам, калі М. Гарбачоў хацеў прымусіць прыбалтыйскія рэспублікі не выходзіць са складу СССР і рускія спецназаўцы атакавалі вільнюскае тэлебачанне, а ў выніку на сенняшні дзень маем негатыўнае стаўленне прыбалтыйцаў да рускіх. Метафара пра развод у Я. Еўтушэнкі мае аўтабіяграфічную прыроду, бо ён расстаўся з трыма жонкамі. Нягледзячы на згоду даць свабоду іншым нацыям выйсці з саюза, паэт марыць пра адзіную Расію-«не імперыю», каб яе сшылі, як у дзяцінстве бабуля коўдру ў стылі пэчворк, «*по лоскутку, по лоскутку*» [1, с. 439] («Лоскутное одеяло»). А то *«“Россияне” сегодня звучит как “рассеяние”. // Мы — осколки разломанной нами самими страны*» [1, с. 475].

Згадваючы даўнія часы, калі царскія падначаленыя кляймілі бяспраўных працаўнікоў, выпальваючы на іх твары знакі, Я. Еўтушэнка прыходзіць да абагульнення: «*В русской истории столько историй. // Столькие клейма, что не отскребу…», «Нету героев грядущих времен, // тех, кто при жизни не заклеймен. // О, заклейменная моя Родина, // ты возрождалась в бунтарстве своем! // В будущем ценится выше ордена // то, что считалось в прошлом клеймом*» [1, с. 256–257]. Відаць, паэт мае на ўвазе і тое, што кляйміць людзей, паказваючы на іх недахопы, ачарняючы ў вачах іншых, закрываючы вочы на іх вартасці або іх не заўважаючы, — гэта стала нацыянальнай традыцыяй рускіх. І просіць дзяцей стаць іншымі — «*без клейма*» [1, с. 258]. Як характэрную рысу рускіх разглядае Я. Еўтушэнка і нястрымнасць. Згадваючы толпы людзей, жадаючых трапіць у Маўзалей, аўтар узрушаны: «*Как безудержны мы в лести, // в лобызательстве! // Мы безудержны и в лести, // и в лизательстве!*» («Безудержность») [1, с. 296]. І прыходзіць да высновы, што гэтай нацыі трэба вучыцца стрымлівацца ў выяўленні эмоцый і жаданняў: «*Где ты, мудрый город Удерж? // Ты когда в России будешь?*» [1, с. 296]. А з іншага боку — «*Смертельна половинчатость порывов*» [1, с. 328], калі «полународ» «*полусвободный — это полураб*» [1, с. 328]. Аўтар бачыць і плюсы рускага катэгарызму і прынцыповасці: «*Неужто полу-Родина возможна, // и*

полусовесть может быть в чести? // Свобода половинная — острожна, // и Родину нельзя полуспасти» [1, с. 328] («Половинчатость»). У сакавіку 1991 г. Я. Еўтушэнка задумваецца над тым, што «Потеряла Россия в России Россию», гэтыя тры аднолькавыя словы радка графічна расставіўшы «лесвічкай», каб іх адасобіць графічна, адпаведна семантычнаму адасабленню краіны ад яе страчанай сутнасці («Потеря»). Чаму так здарылася? «*Мы сжигали иконы свои. // Мы не верили собственным книгам. // Мы умели сражаться лишь с пришлой бедой. // Неужели не выжили мы лишь под собственным игом, // сами став для себя хуже, чем чужеземной ордой?*» [1, с. 387]. Паэт выяўляе адмоўныя рысы рускага нораву: «*то припадки гордыни, то самооплева, и все сгоряча*», «*бунт сплошной*», «*это или опричнина, или разбой*», «*самозванство сплошное. Сплошные вокруг атоманы*» [1, с. 387–388], «*лжевеличье, единственность, первость*», самалюбства, якое «*допенивается до войн*» [1, с. 402] («Самолюбие»).

Я. Еўтушэнка напісаў верш «Непересекаемый платок», прачытаўшы ў газеце пра адно цікавае здарэнне. Падчас азербайджанска-армянскіх крывавых канфліктаў азербайджанка, загадчык калгаса Хураман Абасава, каб не даць адбыцца чарговай міжнацыянальнай сутычцы, па даўнім каўказскім звычаі падняла над галавой, а пасля кінула на зямлю перад суайчыннікамі, ваяўніча настроенымі мужчынамі, свой платок, сімвал мацярынскай годнасці, здольны спыняць кровапраліццё. Яна крычала, што толькі забіўшы яе і растаптаўшы яе платок, яны змогуць кінуцца ваяваць з ворагам. І запланаваная бойка не адбылася. Аўтар хацеў бы пакласці такі «*Непересекаемый платок*» «*перед каждой жизнью молодою*» [1, с. 309] і падчас афганскай вайны, і каб не даць адбыцца ядзернай вайне. Мацярынская міласэрнасць, вечныя мацярынскія перажыванні за жыццё сыноў, як мы бачым з твора, уласцівы не толькі рускім, але і азербайджанскім жанчынам.

У вершы «На смерть А. Д. Сахарова» (1989) Я. Еўтушэнка асэнсоўвае маштаб зробленага гэтым палітыкам, яго высокую маральнасць і прынцыповасць, жаданне «…*спасти страну // от самодурства, самогеноцида, // что перешли давно в самовойну*» [1, с. 344]. Паэт з горыччу ўсведамляе каштоўнасць страты гэтай «*геніяльнай адзінкі*». Нібыта згадваючы прыказку «*Нет пророка в своем отечестве*», паэт заклікае суайчыннікаў берагчы сваіх сумленных лідэраў: «*Народа стержень — это единица. // Из личностей народ — не из нулей. // О Родина, чтоб не обледениться, // будь наконец-то к гениям теплей*» [1, с. 345]. У працытаваным урыўку відаць уплыў вобразнасці і ламанага радка «лесвічкай» У. Маякоўскага.

Узаемасувязь нацыянальнай тэмы і тэмы творчасці Я. Еўтушэнка паказвае, развіваючы сваю ж думку «Поэт в России больше, чем поэт», выказаную яшчэ ў 1965 годзе. У чэрвені 1990 года ён піша верш «Главная глубинка», пад якой разумее не малую радзіму, правінцыю, а душу паэта. Высмейвае тут як негатыўных персанажаў паэта-«земляка»[*] Аляксандра Твардоўскага і яго паплечнікаў Мікалая Грыбачова, Аляксея Маркава і Ягора

[*]А. Твардоўскі нарадзіўся на Смаленшчыне, дзе жыло шмат беларусаў. Відаць, продкі яго былі з Беларусі. У Я. Еўтушэнкі таксама беларускія карані.

Ісаева за іх неўпадабаныя аўтарам учынкі. Мараль верша зададзена на самым яго пачатку: «*В России быть поэтом — приговор, // но если быть поэтом — так в России. // Ты можешь быть растоптан, словно вор, // но и зато попасть почти в святые. // А русским быть поэтом в СССР — // крест и одновременно серп и молот*» [1, с. 360]. Быць паэтам — не толькі спалучэнне выгодаў і неспрыяльнасцей, але і хаджэнне па пакутах: «*Но этот молот (тут одно из двух!) // сломает или выкует твой дух. // Поэт советский не призванье — участь, // проверка мертвечиной на живучесть*» [1, с. 360]. Я. Еўтушэнка абвінавачвае Твардоўскага, што той адрокся ад бацькі-кулака, што «зляпіў» свайго Цёркіна з прыпевак, песень, чыіхсьці васільковых вачэй і жарту: «Будем живы — не помрем!», што на смерць Сталіна напісаў страфу [1, с. 361], а пра каханне — ні слова, што піў невядома з кім у Цэдээле і прасіў Я. Еўтушэнку «выратаваць» яго перад жонкай. Па-першае, верш быў напісаны пасля таго, як памёр Твардоўскі і не меў магчымасці апраўдацца. Па-другое, паэты таксама людзі і таксама могуць памыляцца. Такая сітуацыя смеху над калегамі-нябожчыкамі мне нагадала выступы паэтаў пра дрэнныя ўчынкі Анатоля Сыса або пра жывых і мёртвых — у «Сучасніках»-фацэцыях Адама Глобуса. У кантэксце неабходнасці хрышчэння пакутамі і як увасабленне радзімы Я. Еўтушэнка згадвае паэта Барыса Чычыбабіна, які — «*последний нонешний святой, // и смотрят глыбко и колодезно // его глаза с живой водой*» [1, с. 431]. Сапраўднага творцу Я. Еўтушэнка прыраўнівае да лепшага плода яго працы: «*Люблю я пьющих полной чашею // отравленное бытие, // когда поэт — он величайшее // стихотворение свое*» [1, с. 431]. Як паэт-грамадзянін Я. Еўтушэнка ў 1993 г. на музыку М. Глінкі напісаў «Гімн Расіі». Але песню не запісалі з музыкай, паэт лічыць, гэта з-за таго, што ўзначальваў журы конкурса Сяргей Міхалкоў [1, с. 443]. Я. Еўтушэнка ў сваім «Гімне Расіі» лічыць яе «*самой снежной*», «*самой нежной*», «*не безгрешной*», «*но безбрежной*», жадае ёй: «*Будь свободной, гордой и красивой*» [1, с. 443].

Айчына для аўтара — гэта родны пейзаж: «*зазвенели бубенчики хмеля*», «*запах ландышей в соснах», // запах так молодого сенца*» [1, с. 370], гэта Ясная Паляна [1, с. 430]. Гэта — і высокая маральнасць рускіх: «*С человечеством так я условлюсь: // равнодушие к родине — грех, // но превыше, чем родина — совесть, // как единая родина всех*» [1, с. 370]. Нягледзячы на «*неслыханные истерики*» рускіх, Я. Еўтушэнка з радасцю эмігруе з Амерыкі ў Расію — «*в неправильнейшую страну*», «*в невиданную доброту*», «*к маминым блинчикам*» [1, с. 399] («Моя эмиграция»). Але і ў Амерыцы ён адчувае сябе рускім, адчувае вялікую жыццястойкую моц гэтай ментальнасці нават далёка за межамі Расіі: «*Нет эмиграции из нашей русской нации. // Нигде нам не прижиться, не уняться. // И в сапогах ковбойских мы бос**ы**е. // Где мы — там территория России. // Прибавьте к территориям российским // страницы, запрещаемые сыском. // Прибавьте к ним нью-йоркский зал церковный, // Шемякина холсты, холсты Целкова, // и мы поймем России необъятность // и разделенности всех русских неоплатность*» [1, с. 413]. Тым не менш на чужой зямлі Я. Еўтушэнка балюча адчувае адарванасць ад роднай глебы: «*Сам себе чужой и на чужбине, // всосанный в совсем чужую ночь, // будто бы на родине убили, // ну а тело выкинули прочь*» [1, с. 429]. Гэта «Полуэмиграция»

яго пакалення «*от горя, разочарованья и стыда*», паколькі «*Родины на Родине все меньше*» [1, с. 429] і паколькі яму захацелася «*понятым быть сразу здесь и там*» [1, с. 430] (г. зн. большай славы). Паэт засцерагае рускіх ад такой сітуацыі, калі «*Родина из Родины уедет, // если все уедут из нее*» [1, с. 430]. З Айчынай звязаны таксама такія паняцці, як царква (якая павінна быць намоленай), дом (які павінны быць надыханым дзецьмі і гасцямі) і любоўкаханне (якія павінны не пастарэць, не стаміцца і не стаць нянавісцю («Церковь должна быть намоленной...», 1995).

Такім чынам, нацыянальны характар рускіх Я. Еўтушэнка бачыць дваістым: узвышаным і прыніжаным, гераічным і дапатопным, ганарлівым і забітым. Сярод станоўчых якасцей рускіх называе жыццястойкасць іх ментальнасці і далёка за межамі радзімы, іх рэлігійнасць, душэўную нязломнасць, здольнасць паэтаў ахвяраваць многім дзеля свайго паклікання, сярод адмоўных — безгаспадарлівасць, нястрымнасць, імкненне кляйміць-асуджаць іншых, бездухоўнасць моладзі. Паэт удзячны ўкраінцам за цёплы прыём падчас дэпутацтва, высока ацэньвае іх паэзію, прыгожую прыроду, палітыку незалежнасці і спачувае з нагоды Чарнобыльскай катастрофы і яўрэйскага генацыду ў Дробіцкім Яры падчас Вялікай Айчыннай вайны. Я. Еўтушэнка паказвае цяжкія выпрабаванні азербайджанскага і армянскага народаў падчас іх міжнацыянальных войнаў. Выступае за еднасць Расіі і за права іншых нацый на свабоду.

Літаратура

1. Евтушенко, Е. Первое собрание сочинений: в 8 т. / Е. Евтушенко. — М.: Neva group: АО «Х.Г.С.»; АСТ, 1997−2008. — Т. 6: 1983−1995. — 2003. — 623 с.

Тамара Симонова (Гродно)

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ

Документально-художественная проза занимает важное место в современном литературном процессе, во многом продолжая инерцию своего бытования, сложившуюся в XX ст., когда ее позиции значительно укрепились и в периоды исторически значимые, переломные она оказывалась на переднем плане литературы. Интенсивное развитие исторического и историко-биографического романа, появление беллетризованной мемуаристики, широкая распространенность художественного очерка создали предпосылки для сближения и активного взаимодействия документализма и художественного принципа литературного изображения. Данная тенденция оказалась одной из доминирующих в словесном искусстве рубежа XX–XXI вв.

Л. Гинзбург процесс соотношения документального и художественного и динамику этих начал определяет как один из непреложных законов литературы. «Непрерывная связующая цепь существует между художественной прозой и историей, мемуарами, биографиями, в конечном счете — бытовыми «человеческими документами». Соотношение это в различные эпохи было сложным и переменным. Литература, в зависимости от исторических предпосылок, то замыкалась в особых, подчеркнуто эстетических формах, то сближалась с

нелитературной словесностью. Соответственно промежуточные документальные жанры, не теряя своей специфики, не превращаясь ни в роман, но в повесть, могли в то же время явиться произведением словесного искусства» [1, с. 6]. Можно сказать, что фактографическое (документальное) и образное (художественное) видение мира сложилось еще в древности, что нашло впоследствии определенное проявление на всех этапах развития искусства, в том числе и словесного. Эти разнонаправленные возможности не могли быть полностью изолированными друг от друга, так как отражали свойства единого человеческого сознания. По мере развития литературы совмещение подлинного и творчески сконструированного приобретало все более активный характер и порождало новые формы словесного творчества.

Современная русская литература существует в иных геополитических, экономических и социокультурных условиях, чем это было в советский период, покрывающий подавляющую часть XX ст. Это, несомненно, накладывает свой отпечаток на ее специфику как в содержательном плане, так и в области художественной формы. Произошло очевидное раскрепощение сознания художника на мировоззренческом уровне и в эстетическом отношении, появилась реальная возможность его самореализации, что предполагает доведение до читателя творческого результата различными способами (издание книги, использование возможностей сетевой литературы).

На волне перестроечных перемен вышел из подполья и укрепил свои позиции постмодернизм, оказавший своеобразное влияние на традиционную реалистическую литературу. Это влияние определяется не только усвоением отдельных творческих приемов, но и некоторых мировоззренческих позиций постмодернизма, коррелирующих с настроениями людей «конца века», «конца эпохи», когда возникает чувство изжитости предшествующего опыта, разочарования в прежних символах веры, ощущения замкнутости жизненного цикла, что ставит под сомнение возможность новизны и, следовательно, перспектив, в том числе а области эволюции словесного творчества. Как отмечают многие исследователи, осуществляется формирование «нового типа поэтики, преобразующего элементы «родительских» систем в новое химическое соединение» [2, с. 583]. «…Рождается новая парадигма художественности. В ее основе лежит универсально понимаемый принцип относительности, диалогического постижения непрерывно меняющегося мира и открытости авторской позиции по отношению к нему» [2, с. 585].

В то же время, осознание «конца эпохи» побуждает обратиться к прошлому, осознать его сущность, извлечь уроки для прогнозирования грядущего исторического пути. Возникает ностальгическая потребность (независимо от конкретного — позитивного или негативного — отношения к прошлому) закрепить словом черты «уходящей натуры». Все это порождает активизацию ретроспективных жанров: мемуары, дневники, автобиографиические сочинения и т. д. В современном литературном потоке перемежаются произведения, целью которых является воссоздание подлинного облика истории (каким он представляется автору) и книги, утверждающие право художественного существования альтернативной истории или основанные на постмодернистском свободном смешении исторических реалий. При очевидной псевдоисторичности эти сочинения включают в себя элементы подлинных фактов прошлого, которые

поглощаются творческой фантазией писателя. Таким образом, очередной раз демонстрируется возможность интеграции документального и художественного начал, что порождает оригинальные модификации литературных сочинений.

В литературе рубежа XX–XXI вв. интенсификация сочетания документализма и художественности привела к значительному обновлению жанровой системы. Традиционно выделяемые жанры художественной документалистики дополнились новыми. Появились произведения, соединяющие в себе возможности разных типов художественно-документальной прозы, что, в частности, привело к созданию филологического романа (А. Найман «Поэзия и неправда», «Славный конец бесславных поколений», «Сэр», А. Генис «Довлатов и окрестности»), мемуарного дайджеста (Т. Катаева «Анти-Ахматова»), мемуарного романа (А. Рыбаков «Роман-воспоминание», В. Аксенов «Таинственная страсть»), мемуарной дилогии (А. Солженицын «Бодался теленок с дубом», «Угодило зернышко промеж двух жерновов»), мемуарных эссе (А. Вознесенский «На виртуальном ветру», Б. Ахмадулина «Нечаяние»), иронических мемуаров (И. Губерман «Пожилые записки», М. Ардов «Возвращение на Ордынку», «Вокруг Ордынки»), документальных новелл (Д. Гранин «Причуды моей памяти», А. Генис «Сладкая жизнь»), литературных (имеется в виду тематика текстов) заметок (А. Генис «Частный случай») и т. д. В иных случаях жанровая принадлежность произведения отчетливо не проявляется. В нем объединяются элементы разных жанров. Некоторые литературные критики склонны такие тексты зачислять по ведомству филологического романа, имея в виду взаимосвязь разножанровых фрагментов в его составе, не учитывая при этом, что филологический роман имеет вполне определенный предмет изображения: писателей, литературную среду, проблемы творчества. Среди сложно определяемых в жанровом отношении книг «Вечерний звон», «Книга странствий» И. Губермана, «Был ли Горький?» Д. Быкова и др.

Многое из перечисленного можно было бы механически отнести к собственно документальной прозе, если бы не яркость и неординарность образа повествователя, который является не только источником информации о действительно произошедшем, но в большинстве случаев оказывается центральным героем своего сочинения, преобразуясь в эксплицитного автора (признак художественности текста). Даже книга Д. Быкова, где самоценным объектом изображения оказывается Горький, написана так, что личность ее создателя, его позиция и вкус отчетливо явлены читателю. В данном случае имплицитный, растворенный в повествовании автор, обнаруживает себя пристрастностью рассказа о своем герое, неординарностью оценок, подчас приемами живого устного рассказа, обращенного к воображаемому читателю.

Усиление личностного компонента в современной художественной документалистике очевидно, что, собственно, во многом обеспечивает художественность произведения, которая определяется не только традиционной беллетризацией текста. Авторская концепция истории, биографии героя, наконец. Собственной жизни предполагает соответствующий отбор жизненного материала, привлечение определенных документальных источников, откровенные комментарии по поводу изложенной информации или аналитические рассуждения о предмете изображения. При этом писатель не считает себя обязанным разделять утвердившиеся мнения, встать на привычную точку зрения, зачастую

он оказывается в оппозиции к сложившимся стереотипам, стремится их разрушить или, по крайней мере, существенно скорректировать.

Индивидуальность авторской позиции и активность ее проявления предопределяют ряд новаторских черт современной художественнно-документальной литературы, в том числе влияют на обновление и обогащение жанровой системы. Так, традиционный жанр мемуаров, сохраняя свое лидирующее место в современной художественно-документальной прозе, дополняется многими модификациями, что свидетельствует о расширении возможностей мемуаристики, которая уже не ограничивается безыскусными ретроспективными заметками, а стремится к сложными формам ретроспективного письма. Подобное стремление сопряжено с усвоением опыта художественной прозы, а также иных разновидностей документалистики: очерка, эссе, репортажа, статьи и др.

Сближение с художественной литературой вызвало к жизни мемуарный роман, где сам автор и люди, о которых он повествует, становятся своеобразными персонажами произведения с присущей им типизированностью характеров и поведения. Конкретные лица оказываются симптоматичными фигурами определенного времени, через них проступают его характерные черты. В книге В. Аксенова «Таинственная страсть» в роли знаковых персонажей эпохи шестидесятых предстают сам писатель и его собратья по литературному цеху: Роберт Рождественский, Евгений Евтушенко, Белла Ахмадулина, Андрей Вознесенский, Владимир Высоцкий. В индивидуальности частных характеров и судеб проступают симптоматичные особенности целого поколения, очарованного возможностями «оттепели» и травмированного неосуществимостью связанных с ней надежд. Обобщение, заключенное в образах персонажей, породило даже видоизменение имен собственных: Рождественский — Роберт Эр, Вознесенский — Андреотис, Аксенов — Ваксон. «…Создавая их (друзей-шестидесятников — *Т. С.*) романные образы, я отдавал себе отчет, что возникнут не клоны, не копии, а художественные воплощения, более или менее близкие к оригиналам» [3, с. 7], — в этом признании писателя отражена суть «олитературивания» документальной основы повествования.

Мемуары А. Солженицына фокусирует в себе воздействие, с одной стороны, романного мышления, с другой, — публицистики. Воспоминания писателя сконцентрированы вокруг темы «путь человека в истории», что сближает их с основной направленностью романа. Кроме того, широкий временной диапазон и событийная насыщенность продлевают рассказ «о времени и о себе». Мемуарная книга разрастается до размеров дилогии. Произведение А. Солженицына имеет отчетливо выраженный публицистический характер. Это проявляется в стиле, в том, что отдельные фрагменты текста можно сопоставить с жанрами памфлета, очерка, полемической заметки, статьи.

Расширение жанровых возможностей докуметалистики порождает новое качество литературного текста. Наряду с авторским словом широко используются исторические документы, воспоминания, эпистолярные источники, разного рода комментарии, цитаты художественных произведений, беллетризованные фрагменты. Таким образом усиливается информационность, обеспечивается та клиповость и динамичность, которые более всего отвечают ожиданиям читателя, воспитанного средствами массовой коммуникаци и массового искус-

ства. При этом гибридный текст не всегда рассчитан на облегченное читательское восприятие, что подтверждается распространением в современных условиях филологического романа. Жанровое определение предполагает тематическую основу, связанную с миром литературы, а также мастерскую организацию сложного гибридного текста, включающего в себя многие из вышеперечисленных компонентов с обязательным добавлением рассуждений литературоведческого характера. Реализация ведущей темы нетривиальна, отличается индивидуальностью авторской стратегии и новизной ее воплощения, что, в частности, сказывается на специфике текста.

Филологический роман Гениса «Довлатов и окрестности» объединяет воспоминания об одном из лучших русских новеллистов второй половины XX в., в силу сложившихся условий оказавшегося в США, с профессиональным рассмотрением произведений С. Довлатова. В этом случае литературоведческий компонент соединяется с образностью художественного мышления. «Трагические события “Заповедника” осветлены болдинским ощущением живительного кризиса. Преодолевая его, Довлатов не решает свои проблемы, а поднимается над ними. Созревая, он повторяет ходы пушкинской мысли. Чтобы примерить на себя пушкинский миф. Довлатов должен был не прочесть, а прожить Пушкина» [4, с. 147]. Анализ творчества С. Довлатова сменяется каскадом сравнений, уподоблений, метафор. «Довлатовская книга настояна на Пушкине, как коньяк на рябине, Она вся пронизана пушкинскими аллюзиями…» [4, с. 150]. «Михаил Иванович проходит по книге как летающая тарелка — таинственным, так и не опознанным объектом» [4, с. 151]. «Орудуя, как часовщик пинцетом, Довлатов вынимал из окружающего нужные ему детали» [4, с. 155].

Еще более разнообразен состав текста филологических романов А. Наймана, помимо отмеченных составляющих объединяющий в себе беллетризованные эпизоды, биографические описания, автобиографические фрагменты.

Многослойность текста отмечается в книгах, созданных по модели дайджеста. В их основе — извлечения из документальных источников (мемуары, переписка, дневниковые записи, очерковые заметки и пр.), дополненные комментариями составителя, авторская интенция которого организует разнородный материал, создает из него единое целостное образование.

Таким образом, в литературном процессе рубежа XX−XXI вв. очевидно усиление значимости художественно-документальной прозы. Это обстоятельство обеспечивается процессом интенсивного взаимодействия документалистики с художественной литературой, что порождает тенденции обновления жанровой парадигмы, формирование сложного гибридного текста.

Литература

1. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. — Л.: Худож. лит., 1977. — 442 с.
2. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — М.: Академия, 2003. — Т. 2 — 688 с.
3. Аксенов, В. П. Таинственная страсть (роман о шестидесятниках) / В. П. Аксенов. — М.: Семь дней, 2009. — 592 с.
4. Генис, А. А. Частный случай. Филологическая проза / А. А. Генис. — М.: АСТ: Астрель, 2009. — 445 с.

Татьяна Тверитинова (Киев)

УСАДЕБНЫЙ ТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. АКУНИНА

В литературоведении рубежа XX−XXI вв. наблюдается повышенный интерес к теме русской дворянской усадьбы, самобытному явлению поместной жизни, которое на протяжении почти пяти веков (с XVI по начало XX вв.) играло весомую роль в развитии Российского государства. Это монографии и отдельные исследования В. Г. Щукина, Т. П. Каждан, Е. Е. Дмитриевой, О. Н. Купцовой, Г. П. Козубовской, М. В. Глазковой, культурологические исследования, в том числе восемь выпусков сборника «Русская усадьба». Термин «усадебный текст» был впервые предложен В. Г. Щукиным в работе «Исследования в области мифологии и истории идей», где подробно анализировались истоки и сущность этого понятия. Если в XVIII — первой половине XIX в. усадебный мир был представлен как идиллический хронотоп, то после реформы 1861 г. в русской жизни наблюдаются два совершенно противоположных процесса: с одной стороны, усадебная культура постепенно приходит в упадок, с другой — феномен русской усадьбы получает новое воплощение в художественных произведениях в рамках «усадебного текста». Основными признаками такого текста являются: соотнесенность содержания с мифом усадьбы как утрачиваемого или утраченного рая; усадебный хронотоп, т. е. состояние счастливой безмятежности и покоя в замкнутом пространстве обустроенной природы; душевные переживания и впечатления героев, неотъемлемые от описаний природы; меланхолический лирический подтекст, служащий для создания специфического настроения светлой ностальгической грусти; стилистическая одномерность авторского слова и слова героя. По мнению Ю. М. Лотмана, текст (в данном случае усадебный текст) «входит в отношения с соположенными текстами культуры — усадебной архитектурой, садово-парковым искусством, музыкой, кодексом поведения — и является генератором смыслов, на которые в определенных условиях могут намекать соположенные тексты» [7, с. 132].

В произведениях русских писателей Л. Н. Толстого, С. Т. Аксакова, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, в поэзии К. Романова, А. Фета прослеживаются основные черты и формы усадебной жизни, сложившейся на протяжении предыдущего периода и ставшей средоточением родовой памяти. По мнению В. Г. Щукина, «усадьба выполняла важную культуротворческую роль Родного Дома, “гнезда”, полного воспоминаний о предках, сохранившего запах столетий, учившего ценить давно заведенный порядок, прививший вкус к чтению, музыке, театру» [9, с. 72]. О чем бы ни писали русские классики — о дворянских гнездах, антоновских яблоках, вишневых садах и кисейных барышнях — всегда ностальгически звучала грусть о былом эстетическом совершенстве, существовавшем и потерянном рае.

Исследователь мифа дворянского гнезда в русской классической литературе В. Г. Щукин выделяет три особые формы его существования: тургеневскую, полную поэзии, элегии и увядания, гончаровскую — сновидчески-

патриархальную и чеховскую — двойственную: и романтическую, и сатирическую, уже приближающуюся к типу усадьбы-дачи.

Современный российский писатель Б. Акунин, сосредоточившийся в своем творчестве на воссоздании исторической эпохи последней трети XIX в., также обращает внимание на жизнь русской дворянской усадьбы, топос которой был вовлечен его провинциальным детективом. Произведений о жизни в дворянской усадьбе у писателя немного: «Пелагия и белый бульдог», «Table-talk 1882 года», «Скарпея Баскаковых», однако они в достаточной мере составляют усадебный текст в творчестве писателя, представляя реалистическую картину заката жизни дворянских гнезд.

В первом произведении «Пелагия и белый бульдог» Б. Акунин знакомит нас с особенностями жизни помещичьей усадьбы, «дворянского гнезда» 70-х гг. XIX в. В романе провинциальный текст пересекается с текстом усадебным, который также противопоставляется петербургскому. По мнению В. Г. Щукина, усадебный текст складывается из таких атрибутов, как «дедовская библиотека с “древними” (т. е. XVIII в.) фолиантами на нескольких языках, фортепиано, … цветы и цветущие деревья, пение птиц, укромные уголки в саду (скамейки, беседки), старинная (т. е. екатерининская) мебель, старые чудаковатые слуги, несказанно верные своим господам, и, конечно же, романтически настроенная девушка в белом платье» [9, с. 112]. Кроме того, замечает исследователь, «у каждого текста есть свой “текст-код” или основной миф этого текста» [9, с. 122]: в петербургском — эсхатологический миф о погибели города, в провинциальном — «зачарованное царство», в усадебном — Эдемский сад, символ красоты и благоденствия.

Дроздовка, имение Татищевой, наделена всеми типичными чертами идиллического «дворянского гнезда»: дом со всеми атрибутами великолепия екатерининских времен («*с дорической колоннадой, недовольными львами на постаментах и даже медными гросс-егерсдорфскими единорогами по краям лестницы*» [1, с. 62], сумрачные комнаты, библиотека с высокими шкафами книг с золотыми корешками, старый сад, белокаменная беседка над высокой кручей, своего рода «храм уединенного размышления». Дворянская усадьба в романе представляется как замкнутое пространство, огражденное от внешнего мира и противопоставленное ему. Структура его представлена в виде концентрических кругов: в центре — дом «как внутренний круг, защищающий человека» [9, с. 99], следующий круг — сад, окружающий дом, и третий — ограда сада как граница, охраняющая дом от внешнего мира. В усадебном пространстве ограда сада высоко семиотична: огражденный сад должен содержать в себе некое “сокровище”, представляющее ценность как для внутреннего мира, так и для внешнего» [8, с. 150]. Подобным сокровищем в классических «усадебных романах» И. С. Тургенева и И. А. Гончарова, как считает М. В. Глазкова, является «чистая, способная самоотверженно любить героиня, которую пытается “похитить” “внешний” герой» [4, с. 93].

На первый взгляд, Наина Телианова, внучка Татищевой, выглядит вполне романтической героиней в розовом платье «с печальной думою в очах». Ее одиночество, сосредоточенность на своем внутреннем мире, внебытовая одухотворенность, как и красота, обладают властной притягательностью (что не в последнюю очередь определяет развитие сюжета). Выросшая в поме-

щичьей усадьбе на лоне природы, она, возможно, терпеливо ждала бы предложения от порядочного, но нерешительного Степана Ширяева. Однако приезд первого соблазнителя Аркадия Поджио, который разогрел ее интерес к столичной жизни, настраивает на устремленность к побегу из усадьбы в столицу. Второй же соблазнитель Владимир Бубенцов, пытаясь через Наину подобраться к миллионному состоянию ее бабушки, вскоре переменил тактику и потерял всяческий интерес к экзальтированной девушке. Вовлеченная в страшную тайну Бубенцова и в жажде острых ощущений, она сознательно нарушает традиции и установленный порядок в родовом гнезде: «*Тут такие бездны, что дух захватывает*» [1, с. 92]. Противопоставление понятий гнезда и бездны выполняет не последнюю роль в образно-символической структуре романа. Если гнездо символизирует мир, созданный самим человеком и защищающий его от враждебных сил жизни, то бездна олицетворяет природные и социальные силы, среди которых любовь-страсть — самая разрушительная. Являясь прямой наследницей миллионного состояния, Наина совершенно равнодушна к усадебной повседневности, к хозяйству и эстетике быта. Она стремится к свободной жизни, блистанию в заграничных нарядах, эпатированию своей независимостью за пределами родового гнезда. Однако отъезд из имения бабушки приводит не к осуществлению мечты, а к гибели

Исследовательницы жизни усадебного мифа Е. Е. Дмитриева и О. Н. Купцова выделяют важную черту устройства дворянской усадьбы — разделение на «пространство Бога и дьявола» [6, с. 91]. Старый запущенный сад с заросшими тропинками и лужайками, «*где воздух звенел пчелиным гудом и шелестел листвой*» [1, с. 87], заканчивается высокой кручей, откуда открывался прекрасный вид на широкую Реку, небо, заливные луга. Здесь, у обрыва, мисс Ригли разбила английский газон, чтобы продемонстрировать европейский образец парковой культуры и противопоставить общей запущенности. Здесь Спасенный зарыл отрезанные головы своих жертв. И здесь, наконец, Наина убивает невинного щенка. Возникает оппозиция усадьба-обрыв как противопоставление «Эдемского сада» и топоса зла. Впрочем, райская идиллия оказывается только видимой: наблюдательная Пелагия совсем скоро убеждается, что никакой это не Эдем, а «гнездо аспидов»[*]. Автор последовательно разрушает «эдемский миф», показывая в романе не столько его поэзию, сколько прозу: дом старый, сад запущенный, рушится усадебная система ценностей: доживающая свой век хозяйка прекрасно понимает, что молодые наследники не будут заботиться об усадьбе, а продадут «*денежному мешку*», который сад «*выкорчует, а в доме фабрику откроет*» [1, с. 105].

В повести «Скарпея Баскаковых» представлена еще одна форма существования усадебной жизни — чеховская, приближающаяся к типу усадьбы-дачи. А. Г. Головачева, сопоставляя акунинскую «Скарпею Баскаковых» с чеховским

[*]Интересно заметить, что в романе Акунин намеренно называет сад в имении Татищевой, где, несомненно, растут и фруктовые деревья, парком, явно демифологизируя представление об «Эдемском саде». Миф о райском саде возникает в описании архиерейского яблоневого сада: с беседками, ротондами, фонтаном, белоснежными дорожками, так что у героини «было ощущение, будто она не идет по земле, а ступает по Млечному Пути» (*Акунин, Б.* Пелагия и красный петух: роман: в 2 т. // Б. Акунин. — М.: АСТ: Астрель, 2010. — Т. 1. — С. 168).

«Вишневым садом», находит целый ряд сходных тем и реминисценций: темы «железной дороги, дачников, аренды дачных участков, вырождения прежних хозяев и появления практичных дельцов нового образца» [5, с. 7]. Приемная дочь Варвара — вариант приемной дочери у Чехова, земский конторщик Серегин, странно одетый и странно выражающийся, — по должности и по неразделенным симпатиям после неудавшегося сватовства напоминает Епиходова, а по устремленности в Париж — Яшу. Есть в повести и преданный слуга — приказчик Самсон Крашенинников, и местный «промышленник и миллионщик» из простых мужиков — Егор Папахин «как проекция чеховского персонажа с созвучной фамилией и столь же простонародным именем — Ермолай Лопахин» [5, с. 7]. Однако в описании Баскаковки нет никакого романтизма и эстетизма. Поместье — «две тысячи десятин истощенной, выродившейся земли, зажатой между Гниловским болотом и Мокшинскими пустошами» [3, с. 159]. Сад, окружающий помещичий дом, огромный, разросшийся и запущенный, представлен не в белом цветущем наряде, а в период поспевания плодов. Старый дом, ветхая мебель, аккуратная штопка на скатерти — все свидетельствует не о жизни, а о доживании старой хозяйки в родовом гнезде. Вымороченность, обреченность усадьбы, легенда о змее Скарпее, которая должна забрать последнего из рода Баскаковых (что, собственно, и было использовано преступником), атмосфера страха и обреченности являются характерными признаками баскаковской усадьбы.

При первом же знакомстве с ее обитателями Тюльпанов, приехавший расследовать загадочную смерть старой Баскаковой, приходит к выводу: «Скорбный дом какой-то, полоумный на полоумном. Один Папахин очень даже не полоумный. Знает, чего хочет, и, похоже, своего добьется» [3, с. 179]. Папахин впервые предстает в повести в отличном твидовом костюме и в галстуке с жемчужиной, сидящим за самоваром во время вечернего чая: «щуря острые, смешливые глазки, пил чай из блюдца, да еще с прихлебом» [3, с. 170]. Для него — приверженца старого устройства жизни в усадьбе несмотря на богатство — вечернее чаепитие носит ритуальный характер. Хотя, подмечает тот же Тюльпанов, «вприкуску и с прихлебом Папахин пьет не от варварства, а со смыслом и даже, пожалуй, с вызовом: мол, не взыщите, мы не белой кости, не голубой крови, из простых. Потому и волосы в кружок стрижены, и борода веником» [3, с. 171]. Как замечает А. Г. Головачева, ритуальное сидение у самовара за вечерним чаем «отличается потенциальной заряженностью скрытых смыслов. Поведение Папахина с блюдцем в руках призвано продемонстрировать ту обрядовую сторону быта, которая для его предков была естественна и повседневна» [5, с. 8]. Однако в своем стремлении подчеркнуть типичность ситуации и поведения, он, напротив, только разрушает ее. Явно ощущая свое превосходство перед возможными конкурентами, уверенный в своей выгоде от покупки усадьбы, он чувствует себя настоящим хозяином жизни. Тем более, что председатель земской управы Блинов своими убийствами с мистификацией устранил последнюю из Баскаковых и ее приемную дочь-наследницу. Таким образом, дворянскую усадьбу, оставшуюся без хозяев и слуг, ожидает чисто чеховский вариант: расчистка и раздел земли под дачные участки, аренда которых ввиду наличия по соседству железной дороги сулит необыкновенную прибыль.

И еще одна форма существования дворянской усадьбы представлена в рассказе «Table-talk 1882 года» — щедринская, когда распад и уничтожение дворянского гнезда представляется без малейшего намека на романтизм. Топос усадьбы князя Каракина присутствует со всеми атрибутами: «место райское и отлично обустроенное» [2, с. 44], дом, парк с бельведером в венском стиле, ограда с караульными и два сокровища — дочери князя. Однако весьма далекая от представления о тургеневской девушке Полинька Каракина, томясь от уединенной усадебной жизни и мечтая о блеске больших городов, оказывается способной на преступление. Стремясь вырваться из родового гнезда и быть полновластной хозяйкой всего огромного отцовского состояния, она убивает сестру и отравляет отца, после чего беспрепятственно покидает родовое гнездо, поселившись на другом краю света — в Рио-де-Жанейро.

Усадебное пространство у Б. Акунина — это скорее торжество смерти, нежели любви: здесь умирают чаще, чем влюбляются, здесь покушаются на жизнь и совершаются убийства близких людей из корысти, злобы и преступной страсти. Таким образом, жизнь дворянской усадьбы, представленная вначале в романтически-элегических тонах, постепенно принимает черты трагического разрушения как культурного пространства, так и человеческой сущности.

Литература

1. Акунин, Б. Пелагия и белый бульдог / Б. Акунин. — М.: ООО «Издательство АСТ»; ООО «Издательство Астрель», 2001. — 284 с.
2. Акунин, Б. «Table-talk 1882 года» / Б. Акунин // Нефритовые четки. — М.: ИП Богат, 2007. — С. 37–58.
3. Акунин, Б. Скарпея Баскаковых / Б. Акунин // Нефритовые четки. — М.: ИП Богат, 2007. — С. 153–204.
4. Глазкова, М. В. Русская усадьба в мифологическом аспекте («Обрыв» И. А. Гончарова и «Новь» И. С. Тургенева) / М. В. Глазкова // Филолог. науки. —2007. — № 2. — С. 92–98.
5. Головачева, А. Г. Чехов в постмодернистском контексте: «Вишневый сад» — «Скарпея Баскаковых» Б. Акунина / А. Г. Головачева // Литература в школе. — 2010. — № 8. — С. 5–8.
6. Дмитриева, Е. Е. Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай / Е. Е. Дмитриева, О. Н. Купцова. — М.: ОГИ, 2003. — 280 с.
7. Лотман, Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю. М. Лотман // Избранные статьи.— Таллинн, 1992. — Т. 1 —. С. 129–132.
8. Цивьян, Т. В. Verg. Georg.IV: к мифологеме сада / Т. В. Цивьян // Текст: семантика и структура. — М., 1983. — С. 147–152.
9. Щукин, В. Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе / В. Г. Щукин. — Краков, 1997. — С. 122.

Ирина Скоропанова (Минск)

ПОЛИНАЦИОНАЛЬНЫЙ ДИСКУРС В ЦИКЛЕ РОМАНОВ ХОЛЬМА ВАН ЗАЙЧИКА «ПЛОХИХ ЛЮДЕЙ НЕТ (ЕВРАЗИЙСКАЯ СИМФОНИЯ)»

Рубеж XX−XXI вв. — кризисное время разочарований, утраты общезначимых перспектив, тревоги за будущее, но и поисков ценностей, способных объединить расколотое человечество, придать развитию цивилизации обнадеживающий импульс. Вносит свой вклад в осмысление глобальных проблем

современности и литература. Для нее характерен, однако, перевес критического начала над утверждающим. В русской литературе это проявляется в создании большого числа антиутопий, предупреждающих о грозящих человечеству опасностях. Тем поразительнее обращение к традиции социальной утопии, предпринятое Хольмом ван Зайчиком в цикле романов «Плохих людей нет (Евразийская симфония)» (2000−2003) для моделирования позитивных перспектив развития человеческого сообщества. На первый план у писателя выходит взрывоопасная в наши дни проблема межнациональных и межрасовых отношений, представленная как благополучно решенная в созданном воображением Хольма ван Зайчика государстве-содружестве Ордусь. Основа его постнациональной политики — плюрализм, экуменизм, терпимость к инаковому, благо конкретного человека как условие блага всего общества, в силу чего складывается мультуниверсум, в котором царят мир, равноправие, этнокультурное многообразие.

Уже в названии государства Ордусь прочитываются Орда и Русь, а слитное окказиональное образование содержит указание на то, что государство, раскинувшееся от Балтийского до Желтого моря, — евроазиатское. Каждый из составляющих его народов сохранил свою национальную культуру, обычаи, язык, но в стране утвердился мультикультурализм, предполагающий гибридную гетерогенность различного. Данное обстоятельство отражает полинациональный дискурс цикла романов, вбирающий в себя русский, украинский, китайский, монгольский, арабский, индийский национально-культурные компоненты, включая соответствующую лексику, а также лексику стран, с которыми Ордусь контактирует: французскую, немецкую, англо-американскую. Как олицетворение плюралистической культурной парадигмы Ордуси воспринимается картина на выставке в музее, изображающая великих учителей человечества — Будду Гаутаму, Лао-цзы, Иисуса Христа, Мухаммада, Конфуция, мирно беседующих на горе Синайской. Урбанистический пейзаж ордусских городов включает в себя и буддийские, и даосские, и христианские храмы, и мечети, и пагоды, и синагоги. Каждый выбирает свое по вере и убеждениям. Многие браки смешанные, отчего имена, отчества, фамилии — самые невообразимые: Редедя Пересветович Алимагомедов, Чэн Тойво Петрович, Тутанхамон Нестерович Анпичментов и т. д. В каждом из семи улусов (регионов) Ордуси говорят на своем языке, но все знают и китайский — язык большинства населения страны и средство межнационального общения.

Хольм ван Зайчик прогнозирует насыщение русского языка китайской лексикой, подобно тому как в прежние времена он вобрал в себя латинские, немецкие, французские, итальянские, англо-американские слова и обороты. Значение незнакомых слов и понятий разъясняется в сноске либо выявляется из контекста: «*… Опубликованные в престижнейшем издании “Роман-жибао”*» [4, с. 71];«*Баг молча продемонстрировал ему пайцзу Управления*» [2, с. 59]; «*В дверь негромко стукнули, и в купе появился служитель куайчэ…*» [4, с. 8]. Иногда в тексте непосредственно дается перевод с китайского: «*Гостиница “Шоуду”, или, по-русски “Столица”*» [6, с. 13]; «*…телесериал из средневековой жизни “Цзинь пин мэй” — “Цветы сливы в золотой вазе”*» [3, с. 176]; «*— Уфа жэньшоудэ… — едва слышно пробормотал он, потом*

вздрогнул и, хотя все его прекрасно поняли, повторил по-русски: — Невыносимо» [3, с. 105].

Цитируются многочисленные памятники китайской философии и литературы, и прежде всего «Лунь юй» («Суждения и беседы») Конфуция как одна из основ ордусской этики с центральным для нее понятием «жэнь» — гуманность.

Ведет Хольм ван Зайчик и комедийную игру с заимствованной и «китаезированной» русской лексикой: «*…Книга великого александрийского человеколюбца Радищева "Цун дянь дао тай люйсин лунь" — "Рассуждение о путешествии из чертога на лобное место"*» [6, с. 232]; «*И не за романом "Шифу и Маргарита"*» [3, с. 180]; «*— Плиехали, длагоценные плезделозденные*» [6, с. 179]. Подобная игра вносит в произведения юмористическую струю, перебивающую поучительность многих цитат.

Не забыты писателем и даосские каноны и буддийские сутры, обогатившие ханьскую (вообще мировую) культуру. На восточный лад переделываются русские фразеологизмы: «*Слава Будде, ты в порядке*» (вместо «Слава Богу»); «*Один Будда ведает — отчего*» (вместо «Бог знает»); «*Если кто заставит глупца возносить хвалы истинному Дао, глупец лишь разобьет лоб*» (вместо «заставь дурака Богу молиться, он лоб себе разобьет») и т. д. Тем самым Хольм ван Зайчик приближает чужое к русской ментальности.

Главные герои, Багатур Лобо и Богдан Оуянцев-Сю, — друзья, причем Баг — монгол-буддист, Богдан — русский-православный, а жена и тесть у него — мусульмане. Неудивительно, что по различным поводам цитируется Коран, и чаще из него выбираются суры миролюбивае. Тесть, бек Кормибарсов, просвещает в этом отношении Богдана и в минуты опасности оказывает ему помощь. Он помогает выявить мотивы одного из преступлений, связанного с похищением мусульманской святыни — легендарного плаща (плащаницы) Пророка. В текст вводится арабский оборот *хиркейе мубарак*, значение которого проясняется в сноске: *благословенный покров*. Считается, что *хиркейе мубарак* был сотворен нерукотворно, днем служил Пророку плащом, ночью одеялом и был завещан Мухаммадом одному из первых суфиев. Позже *хирка* попала в сокровищницу халифов, откуда исчезла при осаде Багдада монголами, периодически «всплывала»* в разных местах, расцениваясь как символ могущества. После завоевания Алжира французами ее следы затерялись. «*Того, кто наденет хирку, вся умма признает Амир-уль-Моминином, Вождем Правоверных, и Халифом Расул-Алла — наместником Пророка, которого ведет сам Аллах*» [6, с. 178], он будет считаться главой всего мусульманского мира, всех «приверженцев Аллаха, в какой бы из стран те ни жили!» [6, с. 250], — рассказывает бек Кормибарсов и делает вывод: «Это же верный шанс нарушить великое постоянство, мирными плодами коего человечество пользуется уже так долго! Даже Ордусь могла бы зашататься! Какой соблазн для честолюбцев!» [там же]. Конкурентами на обладание якобы опять «всплывшей» плащаницы и совершено описываемое Хольмом ван Зайчиком преступление. В сноске автор сообщает: «Последняя из известных хирок была не так давно поднесена известному мулле Омару, главе афганских талибов, и послужила оправданием

*Неизвестно, подлинник или копия.

его претензий на восстановление мирового халифата» [6, с. 177]. Таким образом, за одним словом, незнакомым русскому человеку, в цикле романов Хольма ван Зайчика может вставать целая история религиозных верований или политических событий. В Ордуси на мировое господство мусульмане не претендуют, служат своему многонациональному Отечеству, будучи вполне довольными своим положением.

В евроазиатах вообще подчеркиваются гражданские, интеллектуальные, нравственные достоинства: ум, сообразительность, честность, человечность, вежливость, смелость, выносливость, трудолюбие, забота об общем благе, чувство собственного достоинства. Чрезвычайно важны для них справедливость и долг. Владеют (пусть не всегда в совершенстве) многие герои романов Хольма ван Зайчика и языками западного мира. Иноязычная лексика этого типа может сопровождаться попутным или подстрочным переводом, иногда шутливого характера. Так, побывавшая в США девушка-ордусиянка разъясняет (частично и путая): «*Печь булку — “бэйк”, а тот, кто булки печет: “бэйкер”. Тот, кто охотится — “хантер”, тот, кто повозкой рулит — “драйвер”, а тот, кто… — она покраснела не на шутку, — вот эти самые движения в постели совершает, тот “лавер”… Они так и говорят, будто плотники какие: мэйк лав… делай, мол, любовь*» [5, с. 217].

Владеющий русским языком американец ставит в конце письма: «WBR», к каковому имеется сноска: Сокр. от «*with best regards*», т. е. «*с наилучшими пожеланиями*» [5, с. 14].

Без перевода достаточно понятный иноязычный текст иногда врывается в произведение, чтобы проакцентировать чуждость говорящего ордусской действительности, его предвзятость, жонглирование заскорузлыми штампами: «*Лё тоталитаризм ордусьен!*» [4, с. 278]; «*Ля провокасьон хемунист*!» [4, с. 280].

Более того, Хольма ван Зайчика смешит наблюдаемое сегодня заискивание перед Западом, где будто бы всё прекрасно; он стремится побудить соотечественников отрешиться от пропагандистских мифов, повысить у них чувство самоуважения. Бинарная оппозиция «Запад — Восток» в цикле его романов деиерархизируется. В изображении писателя Запад не превосходит Ордусь, и если в определенных областях добился бóльших успехов, то в других уступает евроазиатскому государству. Вопреки самопровозглашению себя Западом лидером современной цивилизации Хольм ван Зайчик использует оборот «так называемой цивилизации», поскольку цивилизованные страны не станут вламываться со своим порядком «в чужой монастырь» и бомбить не угрожающие им, но чем-то не нравящиеся государства. Отталкиваясь от того факта, что в Китае всех иностранцев издревле традиционно называли варварами (безоценочно — как чужих, не-китайцев), Хольм ван Зайчик актуализирует это слово, прилагая его к людям западного мира. Словосочетание «западные варвары» встречается в его «цзюанях» неоднократно. Как будто это просто синоним понятия «иностранцы». Однако русскому уху слышны в нем и негативные коннотации, скрытая насмешка. Как «варварство» Хольм ван Зайчик расценивает поклонение «счету в банке» — главному богу западной цивилизации, стремление диктовать свою волю в мире, царящее между людьми отчуждение. Ордусияне цикла романов «не хуже, а в чем-то и лучше

европейцев», прежде всего — «умением лучше относиться друг к другу» [2, с. 347]. В стране культивируется братство по духу, люди ощущают себя членами одной большой семьи, в процветании которой каждый заинтересован.

Русские равноправны в Ордуси со всеми остальными и большинство составляют лишь в Александрийском улусе (в Александрию — в честь Александра Невского — переименован Петербург, и к городу у Хольма ван Зайчика вернулся статус столицы*). Вторжение в русский язык китайской лексики они компенсируют посредством реактуализации слов, считавшихся устаревшими и словно взятых из «Словаря языкового расширения» А. Солженицына: «всенаучник» («энциклопедист»), «человеконарушитель» («преступник»), «единочаятели» («единомышленники») и др. С архаизированными формами слов может осуществляться игра. Так, использование окказионализма «помрун» указывает на насмешливое отношение к культу умершего, но сохраняемого в виде мумии. Традиционные святыни русского народа наиболее подробно описаны в романе «Дело лис-оборотней», в главах, повествующих о пребывании Богдана Оуянцева-Сю на «светлой земле Соловецкой», в общении с настоятелем Соловецкого православного монастыря отцом Киприаном, его паствой и паломниками. Поэтизируя православную веру, автор цитирует (иногда в вольном виде или вкладывая текст в уста персонажей) такие источники, как «Полное собрание русских летописей», «Житие Сергия Радонежского», «Слово о житии и преставлении князя Дмитрия Ивановича, царя Русского», тексты молитв, иногда импровизирует на эту тему, приближая древность к современности. Добродетель расценивается как нравственная красота человека.

С неожиданной стороны, однако, подходит Хольм ван Зайчик к прославленному памятнику древневосточнославянской литературы — «Слову о полку Игореве». В утопической Ордуси оно считается «Противу-Словом», которым отщепенцы-националисты пытались подменить текст, признанный ордусиянами подлинным. В известном подданным Ордуси произведении «*жених князь Игорь со сподвижниками двинулись миром навстречу Кончаку и Гзаку, и людям их ближним, и невесте, младой Кончаковне, на пир свадебный*» [3, с. 253], каковой шумно справили, и все радовались вместе с ними. «Противу-Слово», рассмотренное с позиций внеклассного интернационализма, оказываеся достаточно уязвимым, ибо автор сочувствует в нем князю Игорю, представленному как агрессор и грабитель, напавший на «братские половецкие полки»: «…*Спозаранку в пятницу потоптали дружины Игоревы поганые полки половецкие и рассеялись по полю за добычей, помчали красных девок половецких, а с ними золото, и паволоки, и дорогие аксамиты…*» [3, с. 253]. Ордусский патриотизм базируется на многонациональной основе, общечеловеческих ценностях и противостоит умонастроениям, подрывающим евразийское единство, мир, безопасность, благополучие.

В последнее время звучат заявления, что мультикультурализм себя не оправдал. Но проект мультикультурализма — это долгосрочная перспектива, не осуществимая по благому лишь пожеланию, без плюрализации мышления и

*В Ордуси 3 столицы: на Западе, Востоке, в Цветущей Середине.

постмодернизации сознания людей. Полинациональный дискурс цикла романов Хольма ван Зайчика и настраивает на разгерметизацию сознания, толерантность, гармонию национального и инонационального в единой парадигме этнокультурного многообразия.

Литература

1. Зайчик, Х. ван Плохих людей нет (Евразийская симфония). Цикл романов: Дело жадного варвара / Х. ван Зайчик. — СПб.: Азбука-классика, 2000.
2. Зайчик, Х. ван Плохих людей нет (Евразийская симфония). Цикл романов: Дело незалежных дервишей / Х. ван Зайчик. — СПб.: Азбука-классика, 2001.
3. Зайчик, Х. ван Плохих людей нет (Евразийская симфония). Цикл романов: Дело о полку Игореве / Х. ван Зайчик. — СПб.: Азбука-классика, 2001.
4. Зайчик, Х. ван Плохих людей нет (Евразийская симфония). Цикл романов: Дело победившей обезьяны / Х. ван Зайчик. — СПб.: Азбука-классика, 2002.
5. Зайчик, Х. ван Плохих людей нет (Евразийская симфония). Цикл романов: Дело лисоборотней / Х. ван Зайчик. — СПб.: Азбука-классика, 2003.
6. Зайчик, Х. ван Плохих людей нет (Евразийская симфония). Цикл романов: Дело Судьи Ди / Х. ван Зайчик. — СПб.: Азбука-классика, 2003.
7. Зайчик, Х. ван Плохих людей нет (Евразийская симфония). Цикл романов: Дело непогашенной луны / Х. ван Зайчик. — СПб.: Азбука-классика, 2005.

Александра Кабылкова (Минск)

ПРОБЛЕМА ЛИЧНОЙ ОТВЕТСТВЕННОСТИ В РАССКАЗАХ В. Н. КРУПИНА «ЖЕНЯ КАСАТКИН» И ЛЯН СЯОШЭНА «ЛЕЙКА»

Каждый человек несет ответственность
перед всеми людьми за всех людей и за все.
Ф. М. Достоевский

Человек оценивает собственное поведение, исходя из его соответствия тем нравственным критериям, которые для него являются актуальными. Поступок может удовлетворять этим критериям или не удовлетворять. Думающий человек постоянно ставит себя в рамки моральных принципов, возлагает на себя определенную нравственную ответственность. Ответственность позволяет регулировать собственное поведение, а в случае совершения ошибок — принимать и признавать их.

Проблема ответственности поднимается в рассказах В. Крупина «Женя Касаткин» и Л. Сяошэна «Лейка» и затрагивает такие ключевые понятия нравственности, как совесть, долг, вина, обладает несомненной эстетической значимостью. Казалось бы, что общего может быть у русского писателя-почвенника и китайского писателя, бывшего хунвейбина? Однако именно разница культурных традиций, к которым принадлежат писатели, подчеркивает особую значимость проблемы ответственности в жизни каждого человека.

Небольшой рассказ Крупина «Женя Касаткин» посвящен истории мальчика, страдающего от порока сердца. Женя приезжает в деревню, чтобы хоть немного поправить здоровье. Однако уже в первом абзаце читаем: «Болезнь его была неизлечимой, и он умер от нее на следующий год, в мае» [1, с. 78]. Писатель использует прием И. Бунина, который также уже в начале рассказа говорил о печальном финале истории («Старуха», «Легкое дыхание»). В начале

рассказа читатель узнает о самом страшном, что может случиться, и воспринимает дальнейший текст спокойно, не ожидая чего-то худшего. Отсутствие интриги дает возможность детально описать события, предшествующие трагедии. Читатель знает, к чему ведут события, и обращает особое внимание на знаки и символы предстоящего. Рассказ «Лейка» начинается с описания маленького домика русской постройки, который «когда-то был красив». Картина стареющего домика, звук проливного дождя создают настроение чего-то навсегда исчезающего, невозвратимого. Перспектива активных событий в будущем достаточно смутная, читатель скорее ждет истории прошлого, связанной с этим домом или его жителем. Оба писателя используют ретроспективную композицию. Начало рассказов предполагает возвращение в прошлое и его анализ действующими лицами.

Герой Крупина, вероятно, взрослый мужчина, который вспоминает историю, произошедшую много лет назад, в школьные годы (писатель использует личные местоимения первого лица и глаголы в форме прошедшего времени). Обычный деревенский школьник никогда не встречал людей, страдающих неизлечимой болезнью, у него никогда не было потребности формулировать для себя правила поведения с такими людьми. Определенных рамок для мальчика нет, соответственно рефлексия в данной ситуации отсутствует. Обидная для Жени шутка с надписью на промокашке «Окорок сердца» не воспринимается как повод для размышлений, наоборот, ему «это показалось остроумно, я не заметил его обиды и пустил промокашку по рядам» [1, с. 78]. Однако тот факт, что спустя годы вспоминается именно этот случай, свидетельствует о том, что впоследствии, с приобретением определенного жизненного опыта, для героя этот, незначительный на первый взгляд, случай кажется серьезным поводом для размышлений. Вспоминая детство, нарратор кратко пересказывает этот случай, просто констатирует факт, ему не хочется говорить об истории, в которой он был не прав. Правила поведения в подобной ситуации сложились позже, и чувство личной ответственности за обиду больного мальчика появляется лишь спустя годы. Но в представлении обычного озорного мальчика мир предстает иначе.

История на реке не кажется чем-то особенным, влекущим за собой необратимые последствия: это обычное ребяческое озорство, все дети бегают по воде, колют усачей, дурачатся. Вспоминая эту историю, герой просто передает ряд фактов. Но уже среди этих простых предложений мы встречаем конструкции с глаголами в форме сослагательного наклонения: «растереть бы ноги», «сказать бы матери». Наличие таких форм говорит о последующем анализе героем событий, о сожалении из-за совершенной ошибки, которая в тот момент ошибкой не казалась. Женя Касаткин умирает. Похороны мальчика описываются тем же упрощенным, стилизованным под детский языком. Кажется, что дети воспринимают это событие как одно из череды ярких (позитивных или негативных) событий их жизни. Но в последнем абзаце мы видим, что уже в те далекие годы рассказчик начинает осознавать, какая катастрофа произошла в их жизни. «Кто-то из ребят начинает пинать этот лед. Остальные тоже» [1, с. 80]. Над школьным двором нависает тишина, которая дает возможность каждому задуматься о своей роли в произошедшем. Возможно, именно в этот момент и начинает появляться то чувство

ответственности, которое впоследствии поможет этим ребятам быть более внимательными, чуткими по отношению друг к другу. Не случайно герой возвращается к этой истории, она для него важна как начало новой жизни, в которой он будет нести личную ответственность за происходящее вокруг него.

В рассказе Лян Сяошэна «Лейка» перед читателем возникает образ старого жестянщика, профессионала в своей области, который спустя тридцать с лишним лет вынужден вспомнить историю, произошедшую с ним еще в школьные годы. Влюбленный мальчик, «набравшись отчаянной храбрости» [2, с. 121], пишет записку однокласснице. В 60-е гг. XX в. для китайского подростка это поступок, выходящий за рамки приличного. Юноша жестоко наказан в семье, опозорен в обществе. И лишь с наступлением «культурной революции» у него появляется «возможность излить всю месть и ярость» [2, с. 121]. Подросток не отдает себе отчета в том, что делает. Он подвергается влиянию движения хунвейбинов, становится одним из них. По его требованию девочка должна была всю зиму поддерживать никому не нужный лед на катке, ежедневно поливая его водой из лейки, при этом пользоваться перчатками юноша ей не разрешает. В итоге любимая девочка остается без обеих кистей рук. Когда угасает ажиотаж хунвейбинов, герой не сразу осознает, к чему привело его неразумное поведение. Он никак не реагирует на новость, что предательство было не со стороны девочки, а со стороны ее лучшей подруги. Для него предательство, жестокость, неоправданная злоба становятся нормой жизни. Но новость о физических страданиях одноклассницы его задевает. Герой рассказа — жестянщик, он имеет власть над прочной жестью, но в умелых руках при определенных обстоятельствах и эта прочная, крепкая жесть изменяется. Так же, как и он сам, — принципиальный хунвейбин, который приобретает способность нести ответственность за собственные поступки. Жестянщик начинает ждать ответной мести: «Он постоянно ждал наступления “дня искупления своей вины”» [2, с. 122]. Спустя годы, пережив многое, но, не получив в жизни ничего, кроме мечты о доме с фасадом для витрины, герой понимает, насколько ужасным и безосновательным был его поступок. «Все в жизни взаимосвязано» [2, с. 123], — пишет Сяошэн. Как когда-то жестянщик непонятно и глупо изводил одноклассницу, так же непонятно и мучительно теперь для него поведение родных этой девушки. Но эти люди не наказывают героя, он сам себя наказывает: «Психологически жестянщик уже был готов ко всему, он ждал того момента, когда будет опозорен, когда будет отомщен» [2, с. 123]. Вся жизнь понадобилась для того, чтобы почувствовать ответственность за содеянное. Жестянщик получает письмо от любимой когда-то одноклассницы, а вместе с ним «два листа бумаги, вырванные из тетради, запоздало передававшие чувства неожиданной радости и счастья девушки, которую полюбили» [2, с. 123]. Он плачет, и эти слезы становятся тем очищением, освобождением, которое было так необходимо всю жизнь. Рассказ заканчивается описанием майского утра, в котором нет угрызений совести, нет ожидания мести, а лишь мелодично позванивают «декоративные тыквы, сделанные из белой жести» [2, с. 123]. В китайской культуре тыквы — символ мудрости. Осознание личной ответственности за свои поступки и приводит старого жестянщика к обретению жизненной мудрости.

Рассказы «Женя Касаткин» и «Лейка» имеют ряд общих черт. События, которые влияют на развитие чувства ответственности, служат толчком для его формирования, происходят в детстве или подростковом возрасте главных героев. При этом сами события анализируются уже зрелыми личностями, людьми, имеющими определенный жизненный опыт и сформированную систему ценностей. Они сопоставляют поступки, совершенные когда-то давно, с теми принципами, которых придерживаются сейчас. В двух рассказах главные герои — школьники, люди, которые живут по одинаковым правилам. Поведенческая реакция одноклассника — это своеобразное отражение собственных взглядов. В итоге так и получается: обидев одноклассника, герои мучаются сами. Также в рассказах встречается одинаковый образ-символ — лед, ледяная вода. Для крупинского героя ледяная вода — это признак весны, обновления. Такое обновление происходит в сердце мальчика, после смерти Жени: он по-другому смотрит на мир, он начинает осознавать личную ответственность за происходящие рядом вещи. Для героя Сяошэна лед — это символ бездушности, холодности сердца. Для одноклассницы лед — это скорее традиционный китайский символ «пин», который связывают с детским благочестием, послушанием. Еще один образ — слезы. Плачет Колька, самый старший из одноклассников Жени, и плачет жестянщик, узнав всю правду давно прошедшей истории. Колька оплакивает умершего Касаткина, жестянщик — умершего в себе страдальца. Рассказчик Крупина не плачет, он еще не осознает, что происходит на самом деле, его опыта, в отличие от старшего Кольки, еще не хватает. Для жестянщика слезы над письмом — это слезы очищения, освобождения мятущейся души.

На примере рассказов В. Крупина «Женя Касаткин» и Л. Сяошэна «Лейка» мы видим, что проблема ответственности личности за свои поступки является актуальной для всех людей, независимо от культурных традиций, уровня образованности, материального благополучия.

Литература

1. Крупин, В. Н. Избранное: в 2 т. / В. Н. Крупин. — М.: Мол. гвардия, 1991. — Т. 2. — 559 с.
2. Сяошэн, Л. Лейка / Л. Сяошэн // Всемирная литература. — 2002. — № 2. — С. 117–123.

Людмила Толчикова (Гомель)

ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ БЫТИЯ В ПОЭЗИИ И. ЖУРБИНА

Игорь Викторович Журбин (1962−2008) — многогранная личность: поэт, режиссер, журналист, актер, музыкант, чья творческая деятельность тесно связана с Гомельской землей. Он родился 31 января 1962 г. в г. Махачкала Дагестанской АССР в семье военнослужащего. Учился в гомельской средней школе, закончил режиссерское отделение Минского государственного института культуры. Работал в СМИ. Последние годы своей жизни работал обозревателем отдела новостей областной газеты «Гомельская правда». Стихи Журбина печатались во многих литературных сборниках и альманахах. В 1991 г. подборка его стихов была опубликована в первой советской «Антологии русского верлибра». Журбин был солистом и автором текстов песен ансамбля

«Поп-синдикат», а также являлся членом Гомельского отделения общественного объединения «Союз писателей Беларуси».Творчество Игоря Журбина мало изучено. О нем в разные годы публиковались небольшие заметки в средствах массовой информации, снимались телевизионные передачи, но его литературное наследие не систематизировано. Вместе с тем, в литературных кругах этот поэт хорошо известен. Еще при жизни Игоря Викторовича вышли в свет два поэтических сборника, а в 2010-ом г. вышла его посмертная книга. Данная статья имеет своей целью рассмотреть философские аспекты его поэтического творчества, а также рассмотреть его поэзию в локальном, гомельском, контексте.

Первый сборник «Колодец», изданный в московском издательстве «Советский писатель» в 1990 г. тиражом в 5000 экземпляров, сразу же привлек к себе внимание не только литературных критиков, но и любителей поэзии. В него вошли ранние стихи, написанные в перестроечную эпоху. Философские размышления о современности и вечных вопросах бытия отражают свойственные в то время в среде творческой интеллигенции настроения, которыеотличались характерной для многих тогдашних творцов надеждой на перемены, лучшее будущее и в то же время отражали определенный скепсис. Открывает сборник знаковое стихотворение, которое называется «Ожидая праздника». Поэт ощущает себя частью, «щепоткой Вселенной», чувствует, как «космос дышит» его легкими, «обжигая… сердце». Игорь Журбин так определяет суть своей поэзии: «На космогонической теме я пробую строить свою концепцию поэзии, в которой три существенных момента. Во-первых, на мой взгляд, современная поэзия развивается в направлении как можно большей конденсации мыслей и образов в наименьшем количестве строк. Верлибр — самый благоприятный для такой конденсации поэтический жанр. Во-вторых, я в своих стихах стараюсь не противоречить науке. И, в-третьих, сейчас общество на такой стадии развития, что просто вынуждено апеллировать к глобальным понятиям…Поэтому надо формировать в людях космогоническое мышление; мы принадлежим не Земле, а Вселенной» [2, с. 3]. Отсюда центральный вопрос его поэзии — предназначение: «*За что же душа получила тело, // зачем я родился на свет?*» [1, с. 5]. Для Журбина человек не мыслим без социума, без людей, их отношений. Именно они дают нам возможность самоопределения: «*Кто опознает меня, раз я существую, — // чей-то наследник, предтеча иль чей-то укор? // Темная комната одиночества — картина, полная красок, // лишенная смысла...*» [1, с. 5]. Одиночество человека передается метафорой «темная комната одиночества». Этот образ вновь возникает через катрен, ему доверяют человеческие мечты об общении, человеческом тепле, дружбе — свете. Темная комната одиночества хочет, чтобы ее увидели. Только б кто-нибудь зажег свет, а она б уж ничего не пожалела, раздала бы все свое имущество. И стояла бы пустая и счастливая, светлая!

Во всех произведениях автора просматривается тонкий лирик с философским уклоном. Яркие краски, настоящие чувства, пронзительные интонации. Диалог с самим собой, диалог с читателем, диалог с Учителем, диалог с Богом. Раздумья над общечеловеческими проблемами в «смутные времена» трансформируются в поиске ответов на вечные вопросы. Для поэта

очень важны устойчивые координаты в меняющемся мире — род, семья, дружба, моральные гуманистические ценности. В стихотворении «Мамина мама надела чистый передник…» раскрывается связь времен и поколений, житейской мудрости от дедов к внукам: «*Мамин отец рассказывает о самом важном, // что видел и понял в жизни, — // пусть внук помнит об этом, когда деда не // будет. // Потом наступает ночь, и мы спим в своей хате, трижды сгоравшей, но каждый раз отстраивавшейся на старом фундаменте. Эта земля — наш фундамент*» [1, с. 4]. В одной строке И. Журбин ставит рядом слово «фундамент» в разных значениях — основание дома и основа жизни. В данном контексте тавтология и полисемия имеет глубокий смысл: «*Наверное, поэтому Земля представляется мне // клубком голубых ниток. Среди них // тянется из века в век наша ниточка // тоньше паутинки...*» [1, с. 4].

А жизнь продолжается: спят старики, натрудившись за день, в хате — традиционные для этой поры года запахи молока и клубники и покой, идущий от уверенности в завтрашнем дне человека, живущего на земле, подчиненного извечному трудовому циклу. Это вызывает настроение, когда «хочется плакать от счастья» [1, с. 4], потому что для таких людей все беды жизни преодолимы, все невзгоды по плечу.

Для И. Журбина очень важна мысль, что наше прошлое — это часть нас самих, то, что делает нас тем, что мы есть. Это одинаково важно и ценно для человека в любые времена. Одним из «знаковых» стихотворений И. Журбина является посвященное его бабушке, Журбиной Марии Ивановне, стихотворение «Русский дух…» из сборника «Испытание Миром Молчащих. Хроника конца Черного Века». Стихотворные строки пронизаны большой любовью к близкому, родному и очень дорогому человеку — бабушке. Поэт вспоминает ее сказки, ее душевную теплоту, ее трудолюбие, и эти воспоминания в трудные моменты придают ему силы и надежду.Само понятие «русский дух» вызывает целый ряд ассоциаций — от фольклора до «Руслана и Людмилы» А. С. Пушкина. В стихотворении И. Журбина авторская интерпретация слов «русский дух» ассоциируется с образом бабушки: «*Русский дух — запах хлеба и кваса, // Русский дух — воля к жизни в крови, // Дух светящихся яблок на Спаса, // Свет духовности, веры, любви./ Моя милая, он в твоих сказках, // Что давно рассказала ты мне. // И теперь, в стертых временем красках, // Я их часто встречаю во сне*» [4, с. 72].

Бабушка — духовный якорь, который поддерживает поэта в житейских испытаниях. (Предки по линии отца были терскими казаками). Бабушкины простые письма, посвященные насущным проблемам быта, трудолюбие, стойкость в житейских испытаниях служат примером. Поэтому после них «*душою тогда потеплеешь, / И покажется мелкой беда…*» [4, с. 72]. Бабушке Марии Ивановне посвящен также рассказ «Связь времен», вошедший в посмертную книгу Игоря Журбина «Предощущение праздника». Образ бабушки вызывает ассоциацию с некрасовской русской женщиной. Именно так обобщенно звучит последняя строка стихотворения: «*Русский дух — вера в чудо, мечта*» [4, с. 72].

Несмотря на «русскость», заявленную выше, Журбину важна локальность, и, соответственно, белорусскость как точка отсчета, координата его

жизни. Родной город представляет «тихую гавань», и именно поэтому поэт переживает, видя его изменения в стихотворении «Возвращение из будущего». Поэт приехал в родной город, но как он изменился! Он «будто дом с покойником». Дорогие воспоминания «носятся...как мусор, / и равнодушно их уничтожает дворник — время». И постепенно воспоминания превращаются в «удушливую пыль». А как изменились жители! «*Везде чужие озабоченные лица», «люди, как с витрины, / застывшие и пыльные улыбки дарят», в глазах у равнодушных прохожих «отражается желудок*» [1, с. 72]. Люди озабочены одним — хлебом насущным и каждодневной суетой. Но постепенно картина меняется и «*в городе холодном / оттаивают окна для меня, желтеют окна, / где ждут меня*» [1, с. 72].

В сборнике «Испытание Миром Молчащих. Хроника конца Черного Века», изданном в 1995 г., в стихотворении «Памятник» эта тема не только переосмыслена, но и приобрела неожиданные акценты. Как известно, один из основных символов — дом — в традиционном славянском культурном сознании всегда выступал как синоним добра, семейного очага, объединяющего начала. И. Журбин подчеркивает агрессию современного ему общества, поэтому и в современном городе, дома «затаились, как звери, и как будто готовы напасть» [4, с. 37]. Город (а это символ социума 90-х г. прошлого века) отторгает все светлое, дружественное, заставляя поэта жить «как будто в изгнаньи». Поэт вопрошает: «За что мне так жить?» [4, с. 38], подчеркивая безнадежность безвременья градацией: нет «ни денег, ни дома, ни будущего» [4, с. 38]. При этом он не может представить свою жизнь без людей, без их тревог и нужд, он горд, что сохраняет человеческий облик и ищет точку опоры для радости, потому что «…вселенская неприкаянность нашего духа // страшнее сожжения на костре» [4, с. 5].

Мотив противостояния «низкого и высокого», неприкаянности, высокой духовности сближает лирику И. Журбина с религиозной философией, и библейские аллюзии весьма часты в его произведениях. Так, мысль из Экклесиаста о том, что в мире все уже происходило и все повторяется, оригинально интерпретируется в стихотворении «Ошибки?» Поэт перечисляет новые вещи и явления, которые для него не новы: найденная недавно фреска, впервые увиденная девушка, компания настоящих музыкантов. Для него они узнаваемы. Он знает, как пахнут ее волосы, каким будет ее голос и знает, как они расстанутся. Его чувства — его знания. Поэтому впервые увидев музыкантов, он знает, что когда-то они уже были его друзьями и играли для него. Более того, он убежден, что когда-то уже ходил по лестницев их театреи, волнуясь, стоял за кулисами. Поэт допускает: все это можно объяснить. Однако вот, что его приводит в смущение: «*Но чем объяснить то, что я повторяю ошибки, сделанные мною когда-то?*» [1, с. 22] Поэт живет не холодным разумом, а чувствами, доверчив к людям. Поэтому вновь и вновь совершает те же ошибки, а приобретенный негативный опыт ничему его не учит.

Умение увидеть духовное в тривиальном, оттолкнуться от конкретного жизненного явления, философски осмыслить, обобщить его — одно из ключевых явлений творческого дарования поэта. Его проявление можно увидеть по стихотворению «Когда я вижу на дороге в поле…». Заметив привычную

картину едущих в тумане холодного утра на работу в поле односельчан деда, поэт понимает, что он — «сам частица их великой жизни» и «рожден любить их»: «*Я в собственные руки плуг беру / и кровную свою взрыхляю землю, / исполненный величия обряд: / давая жить, я продолжаюсь в жизни*» [1, с. 35]. Но поэт ненавидит любой официоз и пафос, и потому исполненная торжественности картина далее нарочито «приземляется» описанием случая с побегом поросенка, спрыгнувшего с телеги и вымазавшегося в грязи. Его поймал мальчишка и водворил на место. Эта картинка, такая привычная и вместе с тем символизирующая вечность в трудовом цикле и жизни земледельцев, в поэтическом мироощущении И. Журбина вызывает библейские аналогии: «*В туманном поле вижу я телегу / и в ней Отца и Сына*» [1, с. 36].

А может, случай с поросенком — это не бытовое описание, а, скорее, метафора? И если Н. В. Гоголь сравнил Русь с птицей-тройкой, то почему бы Журбину вслед за А. С. Пушкиным, не сравнить жизнь с телегой — традиционным сельским транспортом и с поросенком оторвавшегося от своих исконных корней человека, стремящегося к более сытой жизни, в которой он «бежит и утопает в грязи», «дрожит, испуганный и грязный» и «мокрым розовым поводит пятачком» [1, с. 36]?

Образы природы в поэзии И. Журбина тоже философичны. При том, что картины природы ярки в описании, это все же не главное. Основное — повод для раздумий. В стихотворении «Осень — узница за ночь до казни…» традиционный образ природного явления очеловечевается и наделяется чувствами, воспоминаниями и размышлениями ждущего казни человека. Поэтому она «…величественная, тихая» и радуется былому: «Ах, какой за плечами праздник...» И четвертая строка катрена — голос автора: «Ну так что ж это — лихо?» Осень наслаждается каждой минутой и напоследок понимает: «Столько счастья дарила кому-то», И опять авторский вопрос: «Жаль ли веток?» [1, с. 37], т. е. какова цена счастья и чем можно пожертвовать во имя него?

А вот как видится поэту знаменитая, воспетая многими предшественниками, пора «бабьего лета»: «*А утром бледное солнце заглянет —// Сотоварищ весенний — / И блистать напоследок заставит / Неподдельным весельем*» [1, с. 37]. Так преобразуется известное выражение о последнем желании человека, любящего жизнь и ее радости, перед казнью — концом жизни и радости — ощутить (пусть на краткий миг!) полноту бытия. И тут параллельно встает образ поэта, который обречен это «беспомощно зреть» «из толпы бесшабашной, нахальной» (пушкинская аллюзия-противопоставление толпы и поэта-пророка): «*Ее профиль, над плахой склоненный, / Взгляд прощальный». И вновь яркие краски описания примет осени даны через сравнение, начинающееся, как и в фольклоре, с двукратного как: «Как палач свой топор журавлиный / Занесет, оробеет, / Как на белой груди калиной / Кровь зардеет*». Трагизм подчеркнут аллитерацией на ри короткой последней строкой, особенно в 4 и 5 катренах, звучащей как удар. Так выражается в творческом сознании Журбина концепция единства мира человека и природы.

И. Журбин — мастер верлибра, поэтической системы, вмещающей в себя все возможные ритмические вариации разных систем стихосложения. В циклах

«Страна отчаянья», «Памятник дождю», «Я, Люди и Море», «Отдушина» поэтически отражено земное бытие поэта, его переживания и любовь, связь времен и культур разных эпох. Все это хорошо «вмещает в себя» свободный стих, который дает возможность раскованно говорить о глобальных вещах. Игорь Журбин был членом Совета ассоциации русских верлибристов. В 1992 г. в статье «Соло для одинокой скрипки», он пишет: «Читатель верлибра остается один на один с внутренней мелодией верлибра, здесь невозможна фальшь, ибо ее нельзя спрятать за виртуозной оркестровкой рифмы, ассоциации, метра» [2, с. 33]. В одном из своих интервью газете «Знамя юности» И. Журбин называет верлибр «обнаженной поэзией», «примером поэтического современного мышления» [3].

Сложность поэтического наследия Журбина, зафиксированного в его стихах, требует подготовленного читателя, способного «услышать» как темы великорусские, так и локальные, гомельские в его творчестве. Вместе они представляют комплексный материал для новых теоретических исследований современной русскоязычной литературы Беларуси.

Литература

1. Журбин, И. В. Колодец / И. В. Журбин. — М.: Сов. писатель, 1990.
2. Журбин, И. В. Соло для одинокой скрипки. // Родник. — 1992, — № 7–8.
3. Журбин, И. В. — Мы — братья по Солнцу! // Знамя юности. — 1991.
4. Журбин, И. В. Испытание Миром Молчащих / И. В. Журбин. — Гомель: ООО «ИнфоТрибо», 1995.

Ирина Середа (Минск)

ТВОРЧЕСТВО В. МАКАНИНА ЗА РУБЕЖОМ

Владимир Маканин признан одним из ведущих русских прозаиков современности как в России, так и за рубежом. Он один из самых переводимых на другие языки из пишущих по-русски авторов: его произведения изданы на английском, французском, итальянском, польском, шведском, немецком, испанском, китайском, японском и других языках. За пределами постсоветского пространства у писателя вышло более ста книг прозы.

В данной статье исследуется «жизнь» маканинских текстов за рубежом, а также иностранные литературоведческие труды (преимущественно англоязычные), посвященные крупнейшим произведениям автора.

Первым из переведенных и опубликованных за границей произведений В. Маканина стала повесть «На первом дыхании» («Schönes Mädchen mit den grauen Augen», или «Красивая девушка с серыми глазами»), которая увидела свет на немецком языке в 1978 г. в ФРГ и очень скоро там же вошла в число «бестселлеров» [6, с. 425]. Малоизвестного тогда молодого автора пригласили на Франкфуртскую ярмарку, однако «Всесоюзное Агентство по авторским правам привычно и бодро ответило: *Маканин болен, и только поэтому он не приедет»* [5, с. 99]. Безусловно, отказ возмутил иностранную общественность («издать его издали, а на ярмарку не выпустили» [5, с. 99]), но данный факт неожиданным образом сыграл на пользу автору: в московской писательской

среде им всерьез заинтересовались. Впоследствии В. Маканина все же выпустили из страны, но не без участия первого секретаря Союза писателей Г. Маркова и только в компании с благонадежным Ю. Трифоновым.

Интерес к творчеству В. Маканина проявляется в зарубежной среде, в том числе в эмигрантской, уже в 1980-е гг. (о чем свидетельствует, например, интервью известного американского специалиста по русской литературе и кинематографу П. Ролберга с В. Маканиным, имевшее место в 1985 г. [3]), однако в литературоведческие исследования он материализуется в большей степени только в 1990-е гг. (П. Ролберг, С. Далтон-Браун, К. Доусет, М. Левина-Паркер, Е. Гессен и др.).

Вслед за первой повестью были переведены также «Прямая линия», «Утрата», «Отставший», «Стол, покрытый сукном и с графином посередине», «Лаз», рассказы «Антилидер», «Ключарев и Алимушкин», «Кавказский пленный», романы «Андеграунд, или Герой нашего времени», «Асан» и др. В произведениях В. Маканина конца 1980-х гг. («Утрата», «Отставший») западные слависты увидели осмысление таких феноменов, как перестройка и гласность, что повлекло за собой трактовки данных текстов с политической позиции. Однако были и те, кто обращал внимание в первую очередь на высокий уровень художественности маканинской прозы. В статье 1988 г. «Решения Владимира Маканина по проблеме утраты прошлого» Н. Л. Петерсон в лаконичной форме характеризует произведения автора 1970–80-х гг., подробному анализу в проблемно-композиционном ключе подвергаются повести «Где сходилось небо с холмами» и «Утрата». При этом отмечается музыкальность построения обоих текстов, а также «повествовательное многоголосие» [10, с. 355], используемое как средство взаимосвязи прошлого и настоящего. К. Доусет [9] рассматривает повесть «Утрата» как постмодернистскую аллегорию и выстраивает «аллегорическую схему» передвижений героев во времени, особое внимание уделяя образу реки и мотиву подкопа. Исследуя романы «Портрет и вокруг», «Один и одна», повести «Отставший», «Лаз», «Долог наш путь», «Сюжет усреднения», С. Далтон-Браун резюмирует: главной темой прозы В. Маканина является тема «вины в контексте жестокости» [8, с. 223], которая реализуется посредством создания образов русских интеллигентов.

В 1993 г. в США выходит первая англоязычная монография П. Ролберга «Аутсайдеры Владимира Маканина» [11], которая отличается широтой охвата материала и комплексным подходом к исследованию прозы В. Маканина. В первой части книги представлена биография прозаика, краткий очерк раннего творчества, также подробно исследуется мотивная структура рассказов, повестей и романов писателя. Вторая часть посвящена детальному анализу повести «Утрата». По мнению П. Ролберга, главной особенностью сюжета маканинских произведений является его математическая выверенность (сказывается образование писателя): в основе любого текста лежит формула, которая с точностью решается в процессе развития действия.

Е. Гессен (Минкина) в статьях «Писатель на завтра, или пример Маканина» и «Вокруг Маканина, или Штрихи к портрету» [1] обращается

преимущественно к исследованию героев В. Маканина. В частности, выдвигает мысль о том, что частотный образ писателя, эволюционировавшего от «собирателя» до «аналитика» (или «копателя») [2, с. 158] — не что иное, как alter ego автора, своеобразная подсказка прозаика для лучшего понимания его творческого развития. В качестве сквозного мифа маканинского творчества Е. Гессен рассматривает частотный образ старого поселка, который является недостижимым святым местом и связывает как своеобразная единая родословная почти всех персонажей В. Маканина.

М. Левина-Паркер в статье «Смерть героя» [4] предпринимает попытку периодизации творчества В. Маканина по принципу осмысления позиции автора и характера героя, выделяя при этом три периода: 1) 1970-е гг.: прозаик работает в рамках традиционного реалистического повествования, в котором преобладает авантюрно-биографический роман, где автор экспериментирует, играет с героем; 2) 1980-е гг.: появляются развернутые философские метафоры, доминирует повествование-притча; увеличивается дистанция между автором, рассказчиком и героем; В. Маканин пишет «энциклопедию посредственности» [4, с. 66]: обыкновенный человек становится червем, навсегда исчезает индивидуальность героя, ибо он предопределим; 3) 1990-е гг.: здесь представлен «герой-эталон» [4, с. 76], говорящий авторским голосом; в текстах доминирует условность, что приводит к уничтожению героя, превращению сюжета в чистую аллегорию и в итоге к актуализации жанра эссе; в сюжете противопоставляются греховное земное бытие и мир трансцендентный.

В 1990-е гг. с творчеством В. Маканина познакомились китайские книголюбы, причем тексты русского прозаика явно пришлись им по вкусу. Переведенные на китайский язык повести «Долог наш путь» и «Стол, покрытый сукном, с графином посередине» были тепло встречены китайскими читателями и нашли своих исследователей. В 1999 г. издательством «Куньлунь» в серии «Новая русская литература», которая состоит из восьми книг, был выпущен сборник повестей, где в ряду произведений других русских авторов (В. Пьецуха, В. Распутина, Д. Рубиной, Л. Петрушевской и др.) появилась и повесть В. Маканина «Лаз» (в переводе Дун Сяо). В сборнике рассказов из этой же серии был напечатан рассказ «Кавказский пленный» (в переводе Ху Гумин), ошибочно названный «Кавказский пленник» [7, с. 74]. Китайский литературовед Фу Сюань считает, что В. Маканин исследует процессы, определяющие психологию современного человека, при этом отмечает такую особенность маканинских героев, как боязнь быть обвиненными, осужденными. По его мнению, в повести «Стол, покрытый сукном, с графином посередине» показано, как «нормальный человек делается маленьким и жалким» [7, с. 72].

В 2006 г. в США к семидесятилетию писателя публикуется сборник эссе «Путем тоннеля» под редакцией Б. Линдсея и Т. Спектор, посвященный произведениям В. Маканина [12]. В книге представлено десять научных работ, написанных исследователями из США, России и Великобритании, среди которых иностранные слависты и русские эмигранты, а также вступительный рассказ писателя о себе и своих произведениях и текст беседы В. Маканина с

российским исследователем В. Иванцовым, организованной для данного издания в июле 2006 г.

Две работы, переведенные с русского на английский язык, имеют обзорный характер: С. Пискунова в «Наблюдениях над поэтикой Владимира Маканина» отмечает этапы творческого становления прозаика, а М. Липовецкий в статье «Маканинский экзистенциальный миф в 1990-е гг.: повести “Лаз”, “Кавказский пленный” и роман “Андеграунд”» в философском ключе исследует важнейшие произведения автора.

М. Фальчиков в статье «Другая жизнь: Маканин и Трифонов в 1970-е гг.» сравнивает повесть В. Маканина «Отдушина» с «Другой жизнью» Ю. Трифонова, отмечая, что оба писателя стремятся выявить подлинную сущность своих персонажей, которые в поисках выхода из застойной повседневной жизни уходят в воображаемый мир [12, с. 26].

Дж. Качур в работе «Поэтика интервалов: способы пересечений, разобщения и связи» определяет организующее начало прозы В. Маканина середины 1960-х — конца 1980-х гг. — принцип интервала между «двумя положениями» (ситуациями или пунктами) повествования, которые соединяются между собой образами убегающего и роющего, коридора и подземелья, земли и лаза, стен и гор и т. д., и все это в совокупности образует богатый контактами, путями и проходами, но загроможденный бесконечными препятствиями художественный мир маканинской прозы.

Б. Линдсей в статье «Искусство слушать и копать: миф, память и поиск смысла в повестях “Голоса” и “Утрата”» предлагает свою художественно-философскую интерпретацию указанных произведений, в основе которой представление о том, что В. Маканин в экзистенциальных поисках следует традициям М. Хайдеггера. По мнению исследователя, именно в «Голосах» появляются нетрадиционные экспериментальные повествовательные приемы, определившие на годы вперед стиль прозы писателя: поразительные метафоры, постмодернистские эксперименты со сменой точек зрения, смешением фольклорных и литературных жанров и героями, идущими по зову голоса [12, с. 66]. А сама повесть рассматривается как «записные книжки», из которых впоследствии выстроилась «Утрата». Примечательно, что перевод текста последней на английский язык, выполненный Б. Линдсей, был удостоен высшей награды гильдии переводчиков США в 1998 г.

В эссе «Герой повести В. Маканина “Лаз” в роли русского Прометея» Т. Новикова сравнивает Ключарева с титаном Прометеем, отмечает новаторство автора в использовании данного мифологического образа, что, однако, не отменяет пессимистичного взгляда писателя на современную российскую действительность.

Н. Ефимова, Е. Краснощекова и К. Кустанович обратились к исследованию романа В. Маканина «Андеграунд, или герой нашего времени», выделив в качестве ведущей тему взаимовлияния литературы и жизни. Н. Ефимова («Исповедь подпольного героя») прочитала текст как мирскую исповедь в духе Ж. Руссо и Ф. Достоевского. Е. Краснощекова («Два парадоксалиста: “человек из подполья” и “человек андеграунда”») отыскала литературные корни

маканинского романа в «Записках из подполья» Ф. Достоевского и определила общность героев: они «отставшие» от нового времени и «лишние» в новом обществе [12, с. 129–130]. К. Кустанович («Герой минувшего времени, или русская литература как экологическая система в “Андеграунде” и других произведениях В. Маканина») интерпретировал роман писателя как «литературу о литературе и ее роли в русской жизни». «Сюжет усреднения», по его мнению, представляет историю русской литературы как культурную экологическую систему XIX и XX вв., а роман «Андеграунд...» является художественным комментарием к распаду этой системы в начале 1990-х гг. [12, с. 117–118]. При этом единственной возможностью спасения является восстановление традиционной социальной функции культуры на постсоветском пространстве.

В отличие от других работ статья С. Шервелла «Ликование в ГУЛаге: повесть Маканина “Буква А”» посвящена тексту, написанному в XXI в. и в новом для автора стиле. Он считает, что повесть представляет идеальную модель намеренно амбивалентного текста, не рассчитанного на банальные толкования и прямолинейные выводы. Вслед за Р. Бартом он выступает против «единственно верной» интерпретации произведения, согласно которой повесть является «социальной аллегорией» периода «гласности», и в своей «прогулке по тексту» показывает, что он функционирует в пяти разных, но взаимосвязанных дискурсивных планах [12, с. 158].

В целом, творчество В. Маканина рассматривается зарубежными литературоведами преимущественно в рамках постмодернистской эстетики, что, на наш взгляд, связано с использованием в качестве исследовательского материала произведений рубежа 1980–90-х гг., которые обозначили явный качественный сдвиг в маканинской стилистике и отход от реализма.

Необходимо отметить, что, кроме значительного количества переводов и иностранных исследований, в копилке у В. Маканина немало зарубежных премий: немецкая Пушкинская премия Фонда А. Тепфера 1998 г. за вклад в литературу, итальянская литературная премия «Пенне» 2001 г. за роман «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998), Европейская литературная премия 2012 г. (получил первым из русских писателей). Все это свидетельствует о талантливости прозаика и конкурентоспособности на мировом книжном рынке, а также о высокой оценке его творчества иностранными читателями и литературоведами.

Литература

1. Гессен, Е. Вокруг Маканина, или Штрихи к портрету / Е. Гессен // Грани. — 1991. — № 161. — С. 144–159.
2. Гессен, Е. Писатель на завтра, или пример Маканина / Е. Гессен // Время и мы. — 1990. — № 111. — С. 155–167.
3. Интервью Петера Ролберга с Владимиром Маканиным // В. Маканин Один и одна / В. С. Маканин. — М., 1991. — С. 259–277.
4. Левина-Паркер, М. Смерть героя: О последних произведениях В. Маканина / М. Левина-Паркер // Вопросы литературы. — 1995. — Вып. 5. — С. 63–78.
5. Маканин, В. Художник Н. / В. Маканин // Новый мир. — 2013. — № 4. — С. 99–104.
6. Марченко, А. Запах своей тропы / А. Марченко // Маканин В. С. Отставший. Повести и рассказы / В. С. Маканин. — М., 1988. — С. 423–431.

7. Фу Сюань Новая русская литература в Китае / Фу Сюань // Русский язык за рубежом. — 2001. — № 2. — С. 70–74.
8. Dalton-Brown, S. Ineffectual ideas, violent consequences: Vladimir Makanin's portrait of the intelligentsia / S. Dalton-Brown // Slavonic and East European Review. — 1994. — Vol. 72. — № 2. — P. 218–232.
9. Dowsett, C. Postmodernist allegory in contemporary Soviet literature: Vladimir Makanin's «Utrata» / C. Dowsett // Australian Slavonic and East European Studies. — 1990. — Vol. 4. — № 1−2. — P. 21–35.
10. Peterson, N. L. Vladimir Makanin's solutions to the loss of the past / N. L. Peterson // Studies in Comparative Communism. — 1988. — Vol. XXI. — № 3−4. — P. 349–356.
11. Rollberg, P. Vladimir Makanin's outsiders / P. Rollberg. — Wash.: Wilson center, 1993.
12. Routes of Passage: Essays on the Fiction of Vladimir Makanin / ed. by B. Lindsey and T. Spektor. — Slavica Publishers Indiana Un. — 2007. — 206 pp.

СЕКЦЫЯ 6
Актуальныя праблемы развіцця замежнай літаратуры

Татьяна Комаровская (Минск)

ИСТОКИ ФЕМИНИЗМА: РОМАН ДЖЕЙН СМАЙЛИ «ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ»

Основная тема творчества Джейн Смайли — женская судьба, путь женщины к самоопределению. Эта тема мощно прозвучала и в романе «Тысяча акров», и определила содержание и идейный посыл повести «Обыкновенная любовь». В романе «Частная жизнь» эта магистральная для творчества писательницы тема опрокинута в прошлое — действие произведения разворачивается в конце XIX — первой половине XX в.

Начало романа напоминает романы Джейн Остин, сатирически пародируя их. Героиня «Частной жизни», Маргарет, похожа на героинь Джейн Остин — умная, начитанная, размышляющая над жизнью девушка. И экспозиция «Частной жизни» также словно взята из романов Джейн Остин, или из викторианского романа. Добропорядочная вдова после смерти мужа остается с тремя дочерьми на руках и с весьма скудными средствами к существованию. Отец Маргарет, не выдержав смерти двух старших сыновей, кончает жизнь самоубийством. В свое время героиня, (и стоящая за ней писательница), не преминут упрекнуть его в малодушии и безответственности (мужские персонажи в произведениях Джейн Смайли часто наделены этими недостатками). Вдова начинает самоотверженно бороться за существование и за будущее своих дочерей, как она его понимает. Девушек обучают всем женским премудростям, необходимым для обольщения мужчины и для ведения домашнего хозяйства, если удастся обольщенного из жениха превратить в мужа. Музыка и пение, рукоделие, чтение (в разумных пределах), умение готовить, вести домашнее хозяйство. У двух сестер Маргарет вскоре появляются состоятельные женихи, и, как и в романах Джейн Остин, все семейство с замиранием сердец наблюдает за развитием романа, гадая, когда же последует предложение руки и сердца. Чувства девушек при этом никого не интересуют, похоже, что и сами они, мечтая о свадьбе, не позволяют себе задуматься о своем собственном чувстве к соискателю своей руки.

Но вот две младшие сестры замужем, и Маргарет, чья юность проходит, остается в незавидном положении старой девы. Случайно она знакомится с интересным молодым человеком из знатной и богатой семьи, о котором местная газета пишет как об ученом, изменившим представление о Вселенной. Это знакомство очень медленно перерастает в нечто, похожее на роман, которому весьма способствуют мать Маргарет и мать Эндрю. Эндрю не ведет себя как пылкий влюбленный, но ум, выдержка, терпение, правильное поведение, короче, добродетели Маргарет помогают ей получить свой заветный приз: красивого и богатого молодого человека в мужья. Правда, она и сама не

уверена в своих чувствах к избраннику, и выходит замуж, подталкиваемая к этому шагу матерью и пониманием того, насколько безотрадна жизнь одинокой женщины. С этого момента, на котором заканчивается традиционный викторианский роман, начинается подлинная история героини. Недаром эпиграфом к роману служат слова: «В те времена все истории заканчивались свадьбой» или «В те времена все истории оканчивались на описании свадьбы». По существу, с этого события, на котором заканчивается большинство женских романов, начинается роман Джейн Смайли.

Жизнь героини с мужем нельзя назвать счастливой — духовного родства, близости между ними не наступает. Эндрю слишком холоден и неэмоционален, несколько прижимист, похоже, жена интересует его как создательница его комфорта — и только. Несчастье с ребенком, который через восемнадцать дней после рождения умирает от желтухи, не сближает супругов, а еще более отдаляет их друг от друга. Впоследствии каждый живет своими интересами и своей жизнью.

«Частная жизнь» является сатирическим пародированием и традиционного романа о судьбе ученого и его верной подруги. Эндрю, муж Маргарет, выдающийся ученый, астроном и физик. Он постоянно развивает перед ней свои теории, но она воспринимает и его, и их как часть своих супружеских обязанностей. Положение усугубляется тем, что ученый мир не принимает теорий Эндрю, и Маргарет, читая его книгу и разгромные статьи о ней, начинает понимать со временем, что ее муж неправ, что он отстал от движения науки, что он слишком закоснел в своих теориях и к тому же психически не совсем здоров — у него мания преследования с юности на основе своей непризнанной гениальности. Читая письма матери мужа, Маргарет понимает, что ее просто использовали — мать Эндрю, он сам. Ее превратили в домашнюю прислугу, к тому же муж заставлял ее целыми днями печатать свои «бессмертные» труды. Итак, традиционный роман о семейном союзе, основанном на любви и преданности мужу и его идеям, перерастает в нечто совсем другое — героиня «Частной жизни» — женщина, вынужденная служить мужу и его делу против своей воли, просто потому, что другого пути она в жизни не видит.

Впрочем, у всего есть и вторая сторона. Маргарет, осознав, что представляет собой ее муж, который ее постоянно «давит», не уходит от него, предпочитая обеспеченную несвободу свободе, где ей придется все решать самой. Сама она оправдывает себя тем, что ей не хватает «жизненной силы». Она совершает предательство по отношению к мужу: в тот момент, когда он впервые советуется с ней относительно проходимца Скейлана, она не открывает мужу глаза на него, она думает о том, что Скейлан отвлекает от нее Эндрю и этим обеспечивает ее свободу. Она — не верная и не преданная жена.

Духовная трусость — одна из составляющих этого романа. По вине Маргарет гибнет ее друг — японка Кимура, с семьей которой Маргарет дружит полжизни и которая всегда к ней прекрасно относилась. Лейтмотивом романа является воспоминание Маргарет о присутствии пятилетней героини на публичной казни, куда ее привел старший брат. Всю свою жизнь героиня

говорит, что не помнит о ней ничего — только, возможно, смятую траву, и только на последней странице романа в возрасте 64-х лет она вдруг рассказывает дамам вязального кружка о казни во всех подробностях. Она обрела в конце жизни не память, она обрела смелость посмотреть в глаза жизни и принять ее такой, какова она есть на самом деле. Но ее самоопределение пришло слишком поздно. Она не пыталась повлиять на мужа, одержимого манией преследования и психозом, синдромом внутреннего врага, по его вине пострадали невиновные люди; она потеряла мужчину, которого любила всю жизнь и который любил ее — русского казака Питера Кризенко. Впрочем, Питер Кризенко — несколько мифологическая фигура в этом романе. Авантюрист, спасшийся от большевиков после 1917 г., но сотрудничавший с ними, потерявший четыре состояния, по его словам, переживший массу невероятных приключений. По сути дела, он воплощает в этом романе «другую жизнь», по которой так тоскует Маргарет и которая ей недоступна.

В конце романа разочаровавшаяся в жизни Маргарет, проведшая ее в услужении нелюбимому мужу, ничего не видевшая, кроме Сан-Франциско и окрестных городков, с горечью говорит об институте брака, отвергая его: *«Если бы я только знала о том, что это такое»* [1, с. 403]. В двадцатом столетии героини Джейн Смайли будут делать те же выводы, денонсируя брак: «Тысяча акров», «Обыкновенная любовь».

В «Частной жизни» создан и другой вариант возможной женской судьбы, образ независимой женщины, уже в то время строящей свою личность и свою судьбу. Это Дора, дальняя родственница Маргарет, еще в юности отказывающаяся от стереотипов женского поведения и выбирающая свободу и самореализацию в своей профессии. Она становится известным корреспондентом-международником, но отказывается от любимого человека, от брака с ним из верности своей профессии. Правда, и ее жизненный путь приводит ее к разочарованию в конце романа.

Эта книга — развенчание брака, каким видит институт брака Джейн Смайли. История Маргарет, рассказанная в романе, приводит Джейн Смайли к выводу о несостоятельности института брака, закабаляющего женщину, препятствующего ее самореализации, — выводу, лежащему в основе и других романов писательницы («Тысяча акров», «Обыкновенная любовь», «Гренландцы»).

«Частная жизнь» представляет собой исторический роман, очень американский по своему характеру. Частная жизнь женщины прослежена на фоне исторических событий, определяющих ее. События романа охватывают период с 1888 по 1942 г. «Роман как история, история как роман» — эти слова Трумена Капоте наиболее точно характеризуют природу «Частной жизни». Юность героини приходится на Испанскую войну, и события личной жизни героини, ее сестер и родителей тесно связаны с битвами и событиями войны. Вехами в развитии действия романа становятся и празднование столетия покупки Луизианы в Сент-Луисе, землетрясение в Сан-Франциско в начале века, во время которого погибает свекровь Маргарет, движение суфражисток, Первая мировая война, Гражданская война в Испании, Вторая мировая война и

антияпонская истерия перед ней. Меняющийся мир тесно связан с развитием действия в романе и определяет его. На исторический характер романа указывают и названия его частей: «1883», «1905», «1928», «1937», «1942». Они знаменуют вехи жизни героини и вехи в истории страны.

Литература

1. Smiley, J. Private Life / J. Smily. — N. Y.: Anchor Books. — 2010.

Вольга Гронская (Мінск)

НОВАЯ ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ ЖАНОЧЫХ ПЕРСАНАЖАЎ СЯРЭДНЯВЕЧНАГА ЭПАСУ Ў «НІБЕЛУНГАХ» МОРЫЦА РЫНКЕ

«Песня пра Нібелунгаў» — сярэднявечная нямецкая эпічная паэма, напісаная ў канцы XII — пачатку XIII ст., — на працягу некалькіх апошніх стагоддзяў выклікае вялікую цікавасць з боку літаратуразнаўцаў і літаратараў. Пачынаючы з XVIII ст., калі быў выдадзены поўны тэкст паэмы, з'явілася вялікая колькасць яе навуковых даследаванняў і мастацкіх інтэрпрэтацый.

Адна з апошніх літаратурных версій «Песні пра Нібелунгаў» належыць Морыцу Рынке (*Moritz Rinke*), сучаснаму нямецкаму драматургу і раманісту. Яго драма «Нібелунгі» была пастаўлена ў 2002 г. на адноўленым «Фестывалі Нібелунгаў» у Вормсе і да 2006 г. перапрацаваная аўтарам у дзве асобныя п'есы — «Жанчыны Зігфрыда» (*Siegfrieds Frauen*) і «Апошнія дні Бургундыі» (*Die letzten Tage von Burgund*) [2].

М. Рынке паставіў перад сабой задачу суаднесці старажытны літаратурны помнік з сучаснасцю, патлумачыць матывы ўчынкаў персанажаў. Ананімны аўтар сярэднявечнай «Песні пра Нібелунгаў» расказвае чытачам, што адбываецца з героямі, але маўчыць аб тым, чаму гэта адбываецца. У версіі М. Рынке нам прапанаваная адна з магчымых інтэрпрэтацый прычын тых або іншых падзей паэмы. Пры гэтым асаблівую глыбіню набываюць два жаночыя вобразы сярэднявечнага эпасу: Крымхільда, бургундская прынцэса, жонка Зігфрыда, і Брунхільда, ісландская каралева, жонка Гунтара.

У першай частцы драматычнай дылогіі М. Рынке, п'есе «Жанчыны Зігфрыда», значна павялічваецца роля Брунхільды. У «Песні пра Нібелунгаў» Брунхільда з'яўляецца другасным персанажам і ўвогуле знікае з тэкста ў другой частцы паэмы. У М. Рынке Брунхільда ператвараецца ў адну з галоўных гераінь. Гэта можна заўважыць з самага пачатку п'есы. Да прыкладу, знакаміты сон Крымхільды пра сокала апісваецца толькі ў другой сцэне. Першая сцэна — свайго роду ўверцюра — расказвае пра развітанне Зігфрыда з Брунхільдай і дае магчымасць аўтару разгарнуць потым перад чытачом гісторыю мілоснага трохкутніка. І ў такой інтэрпрэтацыі М. Рынке відавочна стаіць бліжэй да старажытных вытокаў «Песні пра Нібелунгаў» (напрыклад, да «Сагі пра Вёльсунгаў»), чым да сярэднявечнай паэмы [гл. 3].

На працягу ўсёй п'есы Брунхільда пакутуе ад трагічнага кахання, перыядычна згадваючы рыцара з блакітнымі вачыма, які абяцаў вярнуцца за ёй у Ісландыю. Упершыню мы бачым гэта ўжо ў чацвёртай сцэне, якая апісвае

сватанне Гунтара. Нагадаем, што ў «Песні пра Нібелунгаў» Брунхільда абурала-ся тым фактам, што Зігфрыд прыплыў да яе, збіраючыся і яго пазбавіць у спаборніцтве галавы. У «Жанчынах Зігфрыда» мы бачым зусім іншую сцэну сустрэчы. Брунхільда ідзе насустрач Зігфрыду са словамі: «*Кароль, цяпер Вам трэба змагацца! Вы гатовыя?*» Калі Зігфрыд адказвае ёй маўчаннем, працягвае ў разгубленасці: «*Я павінна проста так пайсці з Вамі?*» Зігфрыд па-ранейшаму маўчыць, і Брунхільда, не разумеючы сітуацыі, працягвае дапытвацца: «*Ты хочаш жыць са мной тут?*» [2, с. 44]

Цяпер цалкам зразумелым робіцца той момант, калі Зігфрыд пасля такой размовы ідзе прыслужваць Гунтару: больш нічым ён абараніцца ад прыхільнасці Брунхільды не можа, толькі выдаць сябе за служку іншага, магутнейшага караля. У выніку Брунхільда выходзіць замуж і на працягу некалькіх гадоў пасля замужжа пастаянна агучвае і для іншых, і для сябе той факт, што Зігфрыд — толькі служка. Гэта і стане нагодай для сваркі дзвюх каралеў, што прывядзе да Зіфрыдавай смерці. Але ў дадзеным выпадку гаворка ідзе не пра фанабэрыстасць Брунхільды, якая выходзіла на першы план у сярэднявечнай паэме, а пра яе рэўнасць і пакуты. Словы «*Зігфрыд — служка*» адыгрываюць для гераіні ролю свайго роду абярогу, не даюць магчымасці разгарэцца таму пачуццю, што хаваецца ў яе душы.

У такім выпадку сварка дзвюх каралеў ператвараецца са спрэчкі пра іерархію статусаў у канфлікт жанчын, якія кахаюць аднаго і таго ж мужчыну. І калі Крымхільда называе Брунхільду «*служкавай дзеўкай*» перад усім дваром, яна не толькі абражае гонар каралевы, яна раскрывае яе таямніцу. Таму што Брунхільда пазней прызнаецца Зігфрыду, што «*ведала ўсё у тую ноч, адчувала, што гэта быў ты*» [2, с. 100]. І далейшы яе лёс добра тлумачаць наступныя словы: «*Пакуль гэта было ў маім сэрцы, я магла жыць. Але потым пра гэта даведаўся ўвесь свет … Я ўжо памерла. Так выглядае нябожчыца, ты можаш больш з ёй не размаўляць*» [2, с. 100].

Да таго ж, каб падкрэсліць ступень зняважанасці і патлумачыць, чаму Брунхільда пачынае жадаць смерці каханага чалавека, М. Рынке ўводзіць эпізод, блізкіх якому не было ў сярэднявечнай паэме. Аўтар дадае да сюжэту дыялог Брунхільды з Гернатам, які прапануе забіць Гунтара дзеля адной толькі ночы з ёй. Каралева ў выніку не проста абражаная Крымхільдай, яна зняслаўленая перад усім дваром.

Адсюль больш зразумелым становіцца і ўчынак Крымхільды. Яна выдае Хагену прыступнае месца на спіне Зігфрыда. І ў «Песні пра Нібелунгаў», і ў «Жанчынах Зігфрыда» гэты ўчынак тлумачыцца жаданнем засцерагчы мужа ад ворагаў. Але М. Рынке дае магчымасць і іншага тлумачэння. Незадоўга да сваркі каралеў Крымхільда здагадваецца, што на самой справе адбылося ў шлюбную ноч. Дзясятая сцэна апісвае дыялог Крымхільды і Зігфрыда, падчас якога яна выказвае мужу свае падазрэнні наконт яго нявернасці і, напаўжартуючы, падносіць нож да яго спіны, прапануючы яму забіць адно аднаго [2, с. 81]. Менавіта пакутамі гераіні можна патлумачыць і яе здраду.

Усё гэта дазваляе разглядаць твор як драму пачуццяў, дзе на першы план выйдзе рэўнасць і спаборніцтва дзвюх каралеў.

Наступная з п’ес М. Рынке — «Апошнія дні Бургундыі» — адпавядае другой частцы «Песні пра Нібелунгаў», дзе на першы план выйдзе помста Крымхільды за забойства Зігфрыда. Аднак аўтар пераносіць апісанне развітання з Зігфрыдам, жалобы і выкрадання Хагенам скарбу Нібелунгаў, якія ў сярэднявечнай паэме апісваліся ў канцы першай часткі, у пачатак другой п’есы. І такі перанос падаецца вельмі арганічным, бо гэтыя ўчынкі герояў маюць куды большае дачыненне да гібелі бургундаў, чым да гісторыі кахання.

Увогуле, «Апошнія дні Бургундыі» ў большай ступені акцэнтуюць увагу на палітычных пытаннях. Пасля забойства Зігфрыда пры Вормскім двары пануе атмасфера віны, недаверу, страху і варожасці. М. Рынке па-майстэрску апісвае тут так званае міжчассе, якое выдатна тлумачыць далейшае развіццё падзей і якое пакінуў па-за ўвагай ананімны аўтар сярэднявечнага эпасу. Яскрава выпісаны матыў калектыўнай віны ў смерці Зігфрыда дазваляе цалкам па-новаму зразумець выраз «вернасць нібенгаў», які прынята тлумачыць як непарушную вернасць братэрскаму саюзу да смерці. У версіі М. Рынке бургундаў вымушае трымацца разам не адданасць, а віна, залежнасць і страх. І ў дадзеным выпадку аўтар паказвае нам становішча ўнутры палітычнай касты на яе шляху да заняпаду.

Але разам з тым М. Рынке паглыбляецца не толькі ў палітычныя, але і ў міжчалавечыя стасункі. У першых сцэнах аўтар развітаецца з Брунхільдай, апісаўшы, як яна з дапамогай Хагена выкрадзе і спаліць цела Зігфрыда, забіўшы адначасова і сябе (і гэтыя падзеі зноў адсылаюць нас да эдычных песняў [3]). Пасля гэтага ўся ўвага будзе перанесеная на Крымхільду, вобраз якой набывае ў «Апошніх днях Бургундыі» асаблівую глыбіню.

У другой частцы «Песні пра нібелунгаў» Крымхільда ператваралася ў фурыю, у жанчыну, апантаную толькі прагай помсты. У п’есе М. Рынке перад намі паўстае складаны персанаж, часткова таксама больш набліжаны да скандынаўскага варыянту яго інтэрпрэтацыі [гл. 4].

Спачатку, пасля забойства Зігфрыда, Крымхільда падаецца вар’яткай: яна цягае за сабой труну з целам Зігфрыда і шукае вінаватага ў яго смерці. Каралева абвінавачвае ўсіх па чарзе, пакуль Хаген не скажа ёй аб яе ўласнай віне.

Потым, калі гераіня пагаджаецца ўзяць шлюб з каралём гунаў Этцалям, яна пачынае выношваць планы помсты. Але М. Рынке не абмяжоўваецца стварэннем вобраза помслівай фурыі. Ён паказвае сваю гераіню шчаслівай у новым шлюбе: яна амаль забылася аб трагічных падзеях мінулага, гадуе сына і не хоча думаць пра Бургундыю. Па іроніі лёсу самі бургунды нагадаюць ёй пра тое, што яна была жонкай Зігфрыда і хацела адпомсціць за яго забойства. Не думаючы аб тым, што Крымхільда магла змяніцца, яны бачаць у ёй ранейшую каралеву і паводзяць сябе адпаведным чынам. Гэта і справакуе фінальную трагедыю ўсёй гісторыі.

Як адзначае нямецкі драматург Д. фон Дюфель, у «Апошніх днях Бургундыі» М. Рынке «ўдаўся падвойны фокус: ён не проста пераказвае міф пра пагібель Нібелунгаў, але працягвае чалавечую гісторыю персанажаў — так, як яна на самой справе магла б павярнуцца, — і адначасова ператварае гэту гісторыю ў міф» [1, с. 248].

Такім чынам, падвойная драма М. Рынке з аднаго боку, адыходзіць ад сярэднявечнага варыянту гісторыі пра Нібелунгаў і вяртаецца да ранейшай, скандынаўскай версіі. З іншага ж боку, яна дае чытачу і гледачу магчымасць убачыць міфалагічных герояў як жывых людзей, якім уласцівыя глыбокія перажыванні і пачуцці, якія прымаюць цяжкія рашэнні, і гэта набліжае старажытную гісторыю да нашых дзён, надае ёй больш сучаснае гучанне.

Літаратура

1. Düffel, J. Die unendliche Ausgrabung. Nachwort / J. Düffel / Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund / M. Rinke. — Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007. — S. 242–248.
2. Rinke, M. Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund / M. Rinke. — Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007. — 248 S.
3. Гуревич, А. Я. Брюнхильд / А. Я. Гуревич // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. — М.: Сов. энцикл., 1991. — Т. 1: А–К. — С. 188.
4. Гуревич, А. Я. Гудрун / А. Я. Гуревич // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. — М.: Сов. энцикл., 1991. — Т. 1: А–К. — С. 339–340.

Ольга Сенькова (Витебск)

ЧЕХОВСКИЕ ТРАДИЦИИ В «НОВОЙ ДРАМЕ» ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА

Драма представляет собой весьма специфический род литературы, который отражает не только авторское видение мира, но и предполагает творческую активность со стороны зрителя и читателя. Ключевым понятием нашего исследования является феномен «новой» драмы. Это понятие многогранное, поскольку вмещает и творческие принципы освоения художественной реальности, и определенный способ мышления. Вслед за научными разысканиями О. К. Страшковой [1] мы будем рассматривать феномен «новой» драмы как своеобразную культурную парадигму, отражающую особенности той или иной эпохи, как определенный способ видения мира.

Анализ драматургии А. П. Чехова и Г. Пинтера сквозь призму такой наджанровой формы представляется весьма актуальным, потому что позволяет интерпретировать художественные особенности пьес того или иного автора, в то же время проецировать обобщенную модель воспринимающего сознания.

Отметим наиболее общие черты, позволяющие выделить в пьесах А. П. Чехова признаки «новой» драмы. Основной характеристикой, дающей возможность отнести драматургию автора к «новой» волне, является доминирование «внутреннего» действия. Сюжет, который в традиционной реалистической драме основывается на внешневолевой борьбе действующих лиц, становится в ней второстепенным, только толчком для развития «динамики мыслей и чувств персонажей» [1, с. 223]. Драмы А. П. Чехова не статичны, действие отнюдь не возвращается к начальному состоянию, оно внутренне — в душе человека — усугубляет настроение смиренного отчаяния, к которому приходит герой от ощущения скуки и безысходности.

Примечательно, что для А. П. Чехова, как и для Г. Пинтера определяющим фактором в творчестве является воззвание к человеку. Творческая

манера А. П. Чехова не сразу была принята публикой и читателем, поскольку она направлена на активное взаимодействие обеих сторон, тогда как «разговор» Г. Пинтера с читателем и зрителем возможен лишь жестким и безапелляционным способом. Многие художественные приемы, задействованные в пьесах А. П. Чехова, нашли свое отражение в драматургии Г. Пинтера. Общеизвестно, что на взаимосвязь между творческими принципами обоих авторов указывают многие исследователи, например Дж. Лар, М. Эгри, М. Оливэйра. Они сходятся в одном: Г. Пинтер заимствовал у А. П. Чехова так называемый «лиризм».

Отличие в творческих подходах, которое усматривают исследователи, заключается в том, что А. П. Чехов реализует «внутреннее» напряжение драм в реалистическом ключе, а Г. Пинтер — в абсурдистском. С точки зрения Дж. Лара, Г. Пинтер, подобно А. П. Чехову, использует постепенное наращивание внутреннего действия и создает напряженную психологическую атмосферу [2]. Все же утверждение о разном подходе к оценке мира А. П. Чеховым и Г. Пинтером нам кажется спорным: А. П. Чехов реализовал в своих драмах многие принципы антитеатра. Рассмотрение пьес А. П. Чехова с реалистической точки зрения не раскрывает всю многоаспектность поднимаемых им проблем. Однако драматургическое наследие обоих авторов обнаруживает точки соприкосновения при реализации принципов «новой» драмы, потому что этот феномен представляет собой разноплановое явление и становится важным способом отражения сознания при определенных исторических кризисах либо смене эпох. Так как творчество обоих авторов разделяет без малого пятьдесят лет, мы можем наблюдать трансформированную реализацию принципов «новой» драмы.

В драматургии А. П. Чехова особое место занимает совокупность «внетекстовых» элементов, которые гораздо глубже раскрывают авторский замысел. Так, комбинации ремарок, комментариев в сторону, а также та титаническая работа, которую проводил А. П. Чехов, разъясняя актерам и режиссерам правильное поведение на сцене, определили ведущие черты его «новой» драмы. Драмы Г. Пинтера прозрачны. Автор сам обращал внимание, что его пьесы состоят преимущественно из A, B и C, где A и B — это персонажи, а C — взаимоотношения, которые раскрываются в пьесе. Минимализм же объясняется не только тем, что Пинтер хочет подчеркнуть нивелирование человека и упрощение межличностных отношений, но и тем, чтобы отметить уровень восприятия аудиторией. Читатель и зритель оказываются способными наложить на эту схему собственный опыт и найти ответ на поставленный автором вопрос. Человек XX в. настолько интеллектуально искушен и эстетически перегружен, что авторам приходится подбирать «особый» способ разговора с публикой, чтобы встряхнуть клишированное сознание.

Исследователь О. К. Страшкова точно определила существенную черту чеховской драмы, которая соотносится с эстетикой «новой» волны, — это чеховские паузы, указывающие на подтекст, второй смысл. Пауза, в свою очередь, близко соотносится с чеховскими ремарками, образующими гибкую

смысловую систему. Эта система не столько комментирует или управляет текстом, сколько организует его эмоциональный слой повествования. Что касается персонажей в пьесах А. П. Чехова, то они не вполне полноценные личности, а некие статичные марионетки. Именно эта особенность получает широкое распространение в антитеатре, позволяя выделять общее настроение пьесы, а не анализировать личностный аспект персонажей. С ней следует отметить и наличие в драмах А. П. Чехова особого «настроения», которое необходимо разгадать читателю и зрителю. Это отчетливо прослеживается и в драмах Г. Пинтера, т. к. подобная способность улавливать верное настроение помогает верно осмыслить содержание пьесы. Активно проявляется в драматургии А. П. Чехова и «некоммуникативный диалог», когда герои разговаривают друг с другом, даже не пытаясь понять один другого. Изучая А. П. Чехова, А. С. Собенников писал, что А. П. Чехов «особым образом сопрягал быт и бытие» [3, с. 28]. Для его драм характерно органичное соединение бытового факта и надбытового смысла. Быт в драматургии А. П. Чехова выступает своеобразной лакмусовой бумажкой, на которой проявляются проблемы, заостренные в пьесах. Необходимо отметить, что чеховские драмы пронизывает атмосфера всеобщего неблагополучия. Возникает ощущение, что отношения между людьми потому не складываются, что в той или иной степени повинен каждый герой в отдельности и все вместе. Такая личная сопричастность сходна с экзистенциальным пониманием свободы и счастья человека.

Все же самая главная особенность «новой» драмы А. П. Чехова, на наш взгляд, — ориентирование на воспринимающее сознание зрителя и читателя. То, что происходит на сцене или на страницах пьес, рождает ответную реакцию реципиента, поскольку пьесы А. П. Чехова, драматичные по наполненности, являются оптимистичными по своей установке: воспринимающее сознание должно пытаться изменить негативные факторы пошлого человеческого существования.

Следовательно, выделены такие особенности «новой» драмы А. П. Чехова, которые будут способствовать новаторским поискам в «пьесах-угрозах» Г. Пинтера: внутренний конфликт, отсутствие центрального действующего лица, некоммуникативный диалог, смыслообразующая функция паузы, символический смысл художественной детали и подтекста, создание определенного настроения, направленность на воспринимающее сознание.

Как известно, XX в. характеризуется поиском новых форм освоения художественной реальности, поиском иной художественной манеры разговора с читателем и зрителем. Происходит естественное течение литературного процесса, который подразумевает, по мысли Л. И. Шевцовой, «смену ведущей парадигмы художественности» [4, с. 92]. Драматургическое наследие А. П. Чехова вмещает в себя совокупность тенденций модернистской парадигмы художественности, что обнаруживается в активном воззвании к воспринимающему сознанию и стремительному вовлечению зрителя и читателя в творческий процесс. Как отмечает исследователь А. Таланова, «драматургия А. П. Чехова определила кардинальный поворот к совершенно новой эстетике драмы и

новым методам и средствам ее сценического воплощения не только в русской, но и мировой драматургии» [5, с. 14].

Необходимо отметить, что в пьесах А. П. Чехова намечаются тенденции антитеатра, которые активно вошли в литературный процесс середины XX в. в творчестве С. Беккета, Э. Ионеско. Такие тенденции проявляются в трансляции некоммуникативного диалога, участники которого не слышат друг друга, а также в превалирующей категории быта над жизнью человека. Автор пытается подчеркнуть бесперспективность гнетущей статики человеческого бытия, вскрыть безнадежные попытки человека жить мечтой о новой, лучшей жизни.

Сходную концепцию развивает в своем творчестве и английский драматург Г. Пинтер, чьи пьесы вызревают уже в период кризиса середины XX в., непростое время переоценки ценностей и попыток человечества преодолеть кризис сознания. Пьесы развивают тенденции «новой» драмы А. П. Чехова и представляют оригинальное сочетание традиционных сценических принципов с эстетикой абсурда и экзистенциального театра. «Новая» драма Г. Пинтера представляет собой такую художественную систему, которая реализует чеховскую установку на преодоление пошлости жизни через наличие действия за сценой и умолчание, в сочетании художественными новациями, оформившимися в театре абсурда. Абсурдное отображение взаимоотношений только подчеркивает разобщенность между людьми и помогает реализовать главный принцип художественный принцип Гарольда Пинтера: помочь человеку преодолеть эту пропасть.

Многочисленные реминисценции абсурда в пьесах Г. Пинтера свидетельствует об отражении сознания человека, которое характеризуется «переживанием, связанным с острым осознанием разлада, сопровождающегося чувством одиночества, тревоги, тоски, страха» [5, с. 74].

В пьесах Г. Пинтера наблюдается эволюция художественных принципов А. П. Чехова: так, некоммуникативный диалог сменяется полным отчуждением героев, неспособных выйти навстречу другому человеку, а отсутствие центрального действующего лица в чеховских пьесах подменяются абсолютной безликовостью и схематизацией в пьесах Г. Пинтера. Благодаря многим чеховским приемам, которые реализуются в системе несценических средств, Г. Пинтеру удается создать особую угнетающую атмосферу, где личные страхи персонажей передаются зрителю и читателю. Такое сочетание необъяснимого ужаса и бессознательного страха за собственную безопасность позволило создать Г. Пинтеру уникальную драматургическую модификацию, получившую название «пьесы-угроз».

Схематичность персонажей в пинтеровских пьесах подчеркивается чрезмерной скупостью использования ремарок, что объясняется сознательным отказом автора от психологической и бытовой насыщенности драм. Пьесы Г. Пинтера отличает то, что в них уже не противостояние характеров, а противостояние ситуаций: эпоха личностного выбора отошла, перед читателем теперь определенный результат, в пользу чего сделан выбор, некая ситуация, решение которой и занимает автора. Отчасти этим и можно объяснить, что так называемый «некоммуникативный» диалог А. П. Чехова в драматургии Г. Пин-

тера проявляется не только в ситуации, когда персонажи друг друга не слышат, но и тогда, когда не хотят слышать. Перед нами абсолютно разобщенные люди, между которыми нет общего языка. Единственное, что объединяет персонажей пьес — это общая ситуация, в которой они оказались. Автор понимает всю серьезность проблемы, но в то же время и оценивает степень отдаления от той точки отсчета, когда все можно было бы изменить. На данном этапе развития отношений автор показывает, насколько важны те хрупкие межличностные связи, которые остались у человека с внешним миром и другими людьми в эпоху глобального отчуждения и замкнутости в собственном мире.

Стоит прислушаться к выводам А. Н. Талановой, что близость А. П. Чехова и Пинтера «обусловлена» «внутренним» конфликтом [5]. Эта особенность, несомненно, находит отражение в драматургии Г. Пинтера и проявляется не только в формальном построении пьес, но и в том, что ключ к разгадке их художественного смысла, как правило, проступает через косвенные связи с внешними событиями. Например, в пьесе «Возвращение домой» ключевой момент — проекция действия через остановившиеся часы.

В связи с «внутренним» конфликтом важное значение в художественном пространстве Г. Пинтера приобретает и подтекст. Данное явление становится в его пьесах многослойным и глубоким. Подтекст работает на всестороннее освещение доминантной для творчества автора проблемы — отчуждение людей. Подтекст передается благодаря абсурдистски (а где-то и авангардистски) очерченных фрагментах действительности, благодаря символистской составляющей драматургии Г. Пинтера.

Примечательно, что многие элементы чеховской «новой» драмы не только нашли свое отражение в драматургии Г. Пинтера, но и проявили свой универсальный характер. Перед нами не только трансформация определенных сценических принципов, но и отражение изменение в сознании.

Необходимо отметить, что хоть Г. Пинтер и использует многие принципы «новой» драмы А. П. Чехова, точкой соприкосновения их творчества все же является попытка вывести человека из пучины быта и клишированности сознания. Тем не менее, А. П. Чехов в своих творческих устремлениях представляет оптимистичный взгляд на будущее человека, тогда как английский драматург констатирует беспомощность человека выйти за пределы созданных фетишей и установок.

Таким образом, феномен «новой» драмы как культурной парадигмы проявляет себя как многоаспектное явление и транслирует специфику восприятия человеком мира и самого себя.

Литература

1. Страшкова, О. К. Смыслы и формы «новой драмы» в истории русской драматургии конца XIX — начала XX века: автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.01.01 / О. К. Страшкова; Ставропол. гос. ун-т. — Ставрополь, 2006. — 48 с.
2. Larh, J. Pinter and Chekhov: The Bond of Naturalism / J. Larh. — L., 1968. — 58 p.
3. Собенников, А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова: Типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой» / А. С. Собенников. — Иркутск, 1989. — 134 с.

4. Шевцова, Л. И. Теория литературы: учеб.-метод. комплекс для студ. филол. фак-та дневной и заочной форм обучения / Л. И. Шевцова. — Витебск: УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2011. — 133 с.
5. Таланова, А. Н. Особенности диалогов в драматургии Г. Пинтера: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03 / А. Н. Таланова; Нижегород. гос. ун-т. — Нижний Новгород, 2007. — 25 с.

Виктор Халипов (Минск)

ОБРАЗ СОВЕТСКОГО МИНСКА В РОМАНЕ СТИВЕНА КИНГА «22/11/63»

В последние годы в идейно-эстетической системе одного из наиболее популярных современных американских авторов — Стивена Кинга — все более ощутимыми становятся элементы постмодернистской поэтики. Не является исключением в этом плане и последний роман писателя — «22/11/63» [1]. Одним из ситстемообразующих для художественного мира этого произведения является прием «мерцания» временных и пространственных составляющих хронотопа, стоящегося по принципу зеркального удвоения конструируемых образов реальности. Подобно расположенным друг напротив друга зеркалам, создающим бесконечность иллюзорных взаимоотражающихся пространств, парные образы С. Кинга лишены иерархии, их невозможно расчленить на оригинал и копию, образ и рецепцию, факт и интерпретацию. Равноправное положение в системе повествования бинарно сопрягаемых компонентов, таким образом, позволяет говорить скорее не о структуре, а о ризоме хронотопа романа.

Среди парных систем подобного рода для белорусского читателя, безусловно, особый интерес представляет контремационная парадигма «Минск/Даллас», парадоксальным образом сопрягающая образы этих городов полувековой давности по целому ряду характерных для них особенностей.

Одна из «ветвей» сюжетных линий романа «22/11/63» разворачивается на рубеже 50–60 гг. XX в. Две доминирующие сверхдержавы этой эпохи — США и СССР — образуют первую пару «мерцающих близнецов», несмотря на «холодную войну», идеологическое противостояние и политическую риторику, обнаруживающие больше общего, симметричного, чем принципиально различного. «Взаимоотражаясь» друг в друге, в бесконечной череде возникающих образов они формируют глобальную фоновую панораму романа, где «все везде одинаковое и всегда одно и то же». Связующим звеном между американскими и советскими реалиями выступает в произведении образ Ли Харви Освальда, судя по всему, действительно застрелившего президента США Джона Кеннеди 22 ноября 1963 г. в Далласе. Дата этого события, вокруг которого так или иначе и разрастается ризома повествований романа, собственно, и дала название произведению.

Известно, что наиболее вероятный убийца Кеннеди, Ли Харви Освальд, некоторое время проживал в Советском Союзе. После попытки суицида в Москве и последующего пребывания в психиатрической больнице его

отправляют в Минск, где он и проводит большую часть времени. Освальд живет в предоставленной ему квартире в престижном доме на Площади Победы и работает токарем на радиозаводе им. Ленина (ныне — «Горизонт»). Свою жену — Марину Прусакову, также являющуюся героиней романа Стивена Кинга, — Освальд привозит в США именно из Минска.

Сменив в итоге БССР на Техас, герой С. Кинга парадоксальным образом оказывается в некоем симметричном измерении той же реальности. Что же сближает, по мнению автора, Минск и Даллас начала 1960-х гг.? Неожиданных точек соприкосновения оказывается несколько. Во-первых, писатель на протяжении своего творчества не раз утверждал, что столицы и крупнейшие города больших государств являются не вполне характерными, типичными для своих стран. Они живут своей особой, отдельной жизнью. Кинг убежден, что ни Вашингтон, ни Нью-Йорк не способны дать подлинного представления о настоящей Америке. Как и Москва, всегда представлявшая из себя не совсем то же самое, что остальной Советский Союз. Подлинный дух страны, по мнению С. Кинга, можно почувствовать в не самых больших и шикарных, зато самобытных городах, где, как правило, и разворачивается действие его произведений. Таких, как Даллас. Или Минск.

Во-вторых, Даллас — это не просто американский город. Даллас — это Техас. Вроде бы 100%-я Америка, но при этом имеющая и определенную местную специфику, помимо всего прочего, выражающуюся и в подчеркнутом, акцентированном культивировании своей «американскости». Как и фоновый «мерцающий» образ Минска, выступающий в произведении своего рода как квинтэссенция всего советского. Не случайно в одном из интервью сам С. Кинг сказал, что интуиция подсказывает ему, что если бы история распорядилась так, что кого-то из руководителей СССР застрелил бы снайпер, то это произошло бы именно в Минске.

В интерпретации С. Кинга и Даллас, и Минск — суровые промышленные города, где хорошо делать карьеру, зарабатывать деньги, но не очень хорошо жить. Люди здесь умеют работать, но не умеют отдыхать. «…the money I get has nowhere to be spent…» [2, с. 63] (здесь негде тратить деньги) — вот, пожалуй, основная претензия Освальда к столице Советской Белоруссии.

Еще одна общая черта Минска и Далласа 1960-х гг., как они изображены в романе, — это господство бюрократического аппарата. Центры рафинированного чиновничества, статичные, отчасти консервативные, склонные к очень медленному, постепенному саморазвитию, они явно диссонируют со склонностью Освальда к быстрым радикальным решениям проблем любого характера. Так, по мнению персонажа, только засилье бюрократии помешало ему сделать карьеру в Минске, возглавив предприятие на котором он работал. А перспектива стать руководителем советского завода трактуется в романе как вполне удачный вариант альтернативной карьеры для среднего американца начала 1960-х гг. Став же директором нашего будущего «Горизонта», Освальд, таким образом, полностью реализовал бы свои амбиции, никогда бы не вернулся в США, не застрелил бы Кеннеди и т. д. Лишенным романтики

бюрократическим советско-американским реалиям персонаж склонен противопоставлять идеализированные образы Кубы, отчасти — Мексики.

Многоплановым амбивалентно-противоречивым символом советского города является костюм Ли Харви Освальда, привезенный им из Минска. Это единственная приличная одежда героя, в которой испытывающий серьезные финансовые затруднения персонаж в основном и предстает перед нами по возвращении в США. С одной стороны, этот костюм воспринимается окружающими как консервативный, немодный, не вполне удобный. С другой стороны, он описывается как очень добротный, надежный, долго не теряющий внешнего вида и не требующий особого ухода. Толстая шерстяная материя, из которой он сшит, заставляет Освальда часто потеть, однако годами не снашивается и не теряет цвета. В любом случае, минский костюм, хотя и не тянет на полноценную респектабельность, позволяет герою выглядеть вполне прилично. Молодой человек в подобной одежде в Далласе начала 60-х гг. XX в. Воспринимается как благонамеренный законопослушный гражданин, к внешнему виду которого у отнюдь не самой либеральной техасской полиции того времени не возникает претензий. Также такой костюм олицетворяет стремление человека выглядеть чуть более успешным, чем он является на самом деле, однако другими персонажами-американцами подобное стремление скорее одобряется, нежели осуждается.

Минский костюм Освальда, по мысли Кинга, — всего лишь частный случай советского тотального блефа эпохи Хрущева, стремление создать у внешнего наблюдателя иллюзию больших успехов в различных областях (и в первую очередь — в военной), чем они имели место на самом деле. Но и США эпохи Кеннеди, по логике автора, это такая же непрерывно блефующая пропоганидистско-рекламная машина, не менее зацикленная на формировании образа своего превосходства, чем СССР. Сопряженные в системе полуиллюзорной гонки вооружений, технологий, экономик, сверхдержавы взаимоотражаются друг в друге, и, узнавая в этих бесчисленных отражениях самих себя, по сути не испытывают друг к другу неприязни.

Справедливости ради отметим, что в целом роман «22/11/63», конечно же, посвящен американским реалиям, упоминания о Минске и Советском Союзе носят в нем спорадический характер, и более или менее цельная парадигма сопоставления белорусского и техасского городов, фоново экстраполированная, выстраивается с некоторым запозданием, лишь по прочтении этого весьма объемного произведения в целом.

Литература

1. King, S. 22/11/63 / S. King. — N. Y.: Simon & Schuster, 2011.
2. Wronski, P. Oswald at Work I: The Experimental Shop — Radio & TV Plant Minsk / Lee Harvey Oswald in Russia. An Unauthorized History from the Kennedy Assassination. — N. Y., 2009.

Наталия Ламеко (Минск)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СБОРНИКА РАССКАЗОВ ЛЕОНГАРДА ФРАНКА «ЧЕЛОВЕК ДОБР»

Война относится к универсальным, вечным темам, к которым обращаются разные авторы на протяжении всего литературного процесса. В ходе истории отношение к ней менялось — от воспевания и возвеличивания до полного развенчания и дискредитации. В начале XX в. в силу особого характера Первой мировой войны был обнаружен качественно новый взгляд на феномен подобного рода — как на бессмысленное и абсурдное действо, несущее смерть и разрушение миллионам людей. Справедливости ради стоит сказать, что ряд авторов той эпохи высказывали и откровенно беллицистские идеи (показателен, например, пассаж из «Манифеста футуризма» Филиппо Томмазо Маринетти «Мы будем восхвалять войну — единственную гигиену мира»), однако большая часть художников если не сразу, то постепенно осознала масштаб катастрофы.

Среди авторов, радикально и категорически осудивших войну, был немецкий прозаик Леонгард Франк, чей сборник рассказов «Человек добр» (*Der Mensch ist gut*, 1917) стал своеобразным антивоенным манифестом. Созданный в русле экспрессионистской литературы, он аккумулирует идеи, неоднократно высказанные представителями совершенно разных художественных направлений: об антигуманном характере военных действий, о недопустимости вражды к себе подобным, о необходимости взаимопонимания и сочувствия между людьми.

Название сборника символично. Это лексически безыскусное, лаконичное утверждение в сконденсированной форме содержит одну из ключевых экспрессионистских идей — убежденность в примате добра в человеческой природе. Художники-экспрессионисты много размышляли об амбивалентном характере человека и времени, в котором он существует, прекрасно видели и деструктивное начало в личности, и кризисную, тупиковую историческую ситуацию. Однако при всей обеспокоенности и обостренном переживании проблем века экспрессионистское поколение вынашивало утопическую мечту — о возрождении человека и грядущем братстве и единении людей. В авторах данного направления катастрофичность мышления парадоксально уживалась с верой в воскрешение и перерождение людского рода под знаком Добра.

В книге Л. Франка отчетливо прослеживается экспрессионистская тенденция к созданию персонажей, переживающих трансформацию и перевоплощение вследствие откровения, инсайта. Герои сборника — кельнер, солдатская вдова, мать, пара влюбленных и военный хирург — осознают пагубный характер войны не сразу, а вследствие сильнейшего эмоционального потрясения (например, утраты близких). Так, кельнер Роберт, получив весть о гибели сына, задумывается о ее причинах и открывает страшное: враг находится не в чужой стране, не по ту сторону линии фронта, а в душе самого человека. И враг этот — отсутствие понимания и сострадания, неспособность к любви к ближнему. Вспоминая, как покупал сыну оловянных солдатиков,

пистолетики и тому подобные игрушки, он понимает, что сам с детства воспитывал в нем интерес к войне, стало быть, тоже причастен к его гибели. Дальнейшая деятельность кельнера носит профетический характер: он чувствует необходимость поведать правду другим людям. Во время одного из собраний в ресторане Роберт не выдерживает вида маленького мальчика с игрушечным оружием и обращается к слушателям с откровенно пацифистским воззванием. По стилистике его обращение напоминает проповедь: «*Wir sind verblendet und Mörder, weil wir den Gegner außer uns suchen und zu finden glaubten. Nicht der Engländer, Franzose, Russe und für diese nicht der Deutsche, sondern in uns selbst ist der Feind. Und wir sehen deshalb in anderen Menschen den Feind, weil der tatsächliche Feind etwas ist, das nicht da ist. Das Nichtvorhandensein der Liebe ist der Feind und die Ursache aller Kriege. Ganz Europa weint, weil ganz Europa nicht mehr lieben kann. Ganz Europa ist wahnsinning, weil es nicht lieben kann*» [1, с. 15] («Мы слепые убийцы, так как ищем противника вне нас самих и верим, что нашли его. Враг не англичанин, француз, русский или для тех немец, враг — внутри нас. И мы видим его в других, поскольку настоящий враг — что-то иное. Отсутствие любви и есть враг и причина всех войн. Вся Европа плачет, потому что вся Европа не способна больше любить. Вся Европа безумна, поскольку не способна больше любить», — *здесь и далее перевод с нем. мой. — Н. Л.*). Пламенный протест кельнера против безумств войны оказывается заразительным, и следом за ним люди тоже переживают превращение, знаменующее своеобразное воскрешение к жизни без ненависти и насилия.

В рассказе «Любящая чета» мотив воскрешения из метафорической плоскости переходит в конкретную: философа и продавщицу, предпринявших попытку самоубийства, принимают за мертвых и отвозят в городской морг. Лишь чудом их удается спасти: охранник вовремя понимает, что эти люди еще живы, и подключает их к аппарату дыхания. Возвращение к жизни среди мертвых, в атмосфере смерти и ужаса, описано Франком с особой силой. Из повествования ясно, что герои рассказа — лишь два человека из огромного количества отчаявшихся и разуверившихся в результате утраты близких, систематических лишений и страданий. Не знакомые друг с другом раньше, пережившие каждый свою личную трагедию, эти люди вновь испытывают потребность жить и создают семью. Но, к сожалению, в мире, где насилие стало нормой, их спасение временное. Во время антивоенной демонстрации философ и его беременная жена оказываются среди расстрелянных и навсегда возвращаются в пространство смерти. Символичен в рассказе образ нерожденного ребенка: убивая настоящее, война перечеркивает будущее.

Среди особенностей системы персонажей сборника — характерное для экспрессионистского искусства тяготение к абстракциям и схематизации. На лексическом уровне это проявляется в предельно обобщенной номинации персонажей и поэтике названий рассказов («Отец» (*Der Vater*), «Солдатская вдова» (*Die Kriegswitwe*), «Мать» (*Die Mutter*), «Любящая чета» (*Das Liebespaar*), «Инвалиды войны» (*Die Kriegskrüppel*)). Так, кельнер и мать символизируют всех родителей, утративших детей на войне; солдатская вдо-

ва — женщин, потерявших мужей; любящая чета — семьи, ставшие жертвами во время Первой мировой; калеки — изувеченных, навсегда утративших возможность полноценной жизни. Недаром Франк не дает своим героям имен (кроме кельнера), возводя тем самым повторяющиеся индивидуальные истории в ранг коллективной судьбы. Другая заметная черта образной системы Франка — создание коллективного героя. Показательны массовые сцены собраний и демонстраций, в которых участвуют представители разных слоев общества, объединенные ненавистью к войне, а также апологеты военных действий. Их противостояние знаменует в контексте сборника не только социально-политические противоречия конкретной эпохи, но и извечную борьбу Добра и Зла в душе человека. В отображении поведения масс писатель подчеркивает стремление к единению и братству. Частотными являются такие лексемы, как «Bruder» (брат) и «Brüder» (братья), за которыми кроются ключевые концепты экспрессионистской эстетики. Один из наиболее пронзительных эпизодов происходит в финале рассказа «Мать», когда встречаются две колонны демонстрантов: одна, ведомая кельнером, другая — матерью с распятием Иисуса в руках. Встречаясь, людские потоки растекаются по поперечным улицам, образуя огромный крест. Этот символический образ несет в себе семантику и страдания, и искупления, ведь самая известная смерть на кресте — во имя спасения человечества — увенчалась воскресением и вознесением.

Необходимо также упомянуть, как в книге Франка подан обязательный для произведений военной тематики образ врага. В антивоенной литературе первой половины XX в. он переживает значительную трансформацию: такие авторы, как Э. М. Ремарк, Я. Гашек и ряд других, подчеркивают у своих героев отсутствие чувства ненависти по отношению к представителям враждующих стран. В сборнике «Человек добр» они такие же обреченные сражаться за фальшивые лозунги жертвы войны, как и немцы. Автор утверждает ценность любой жизни, показывая, как безвинно гибнут солдаты всех воюющих армий и страдают утратившие своих сыновей матери разных стран.

Кроме специфической системы персонажей в книге Франка присутствуют характерные для экспрессионизма тропы, стилистические приемы. Повествование отличается экстатичностью и лозунговостью, способствующей отражению крайне напряженной атмосферы, царившей во время войны. Как и другие экспрессионисты (например, поэты Георг Гейм и Эрнст Штадлер), Франк при описании массовых сцен большую роль отводит существительным во множественном числе. Как правило, это слова, обозначающие профессии, вид деятельности, социальный статус, типы учреждений, элементы городской инфраструктуры. Вместе взятые, они сплетаются в общую картину жизни большого города, целой страны: «*Schlosser, Maurer, Schreiner, Spengler, Tapezierer, Glaser, — zerarbeitete Männer, die haarigen, abschreckend hässlichen Tieren mit Menschenaugen glichen — füllten den großen Hotelsaal: die Bauarbeitervereinigung hielt ihre Jahresversammlung ab*» [1, с. 13] («Слесари, каменщики, столяры, жестянщики, обойщики, стекольщики, — измученные тяжелым трудом люди, похожие на волосатых, устрашающе уродливых зверей с человеческими глазами, — заполнили большой зал отеля: объединение строительных рабочих

проводило здесь ежегодное собрание»); «*Die Wirtshäuser entleerten sich. Werkstätten, Baustellen entleerten sich. Transmissionen standen still*» [1, с. 18] («Трактиры опустели. Мастерские, стройплощадки опустели. Линии передач остановились»). В финале рассказа «Отец» автор показывает единение людских устремлений с помощью удачного сочетания сингулярности и плюральности, не противопоставленных, а функционально схожих в данном контексте: «*Die ganze Stadt war aufgestanden und schrie ein Wort. Friede! Das so gesprochene Wort wurde zu vieltausendstimmigem, gewaltigem Gesange. Alle Kirchenglocken läuteten*» [1, с. 18] («Весь город восстал и выкрикнул слово. Мир! Озвученное слово превратилось в тысячеголосую мощную песнь. Зазвонили колокола всех церквей»).

Для усиления пацифистского звучания своей книги Франк прибегает к излюбленной экспрессионистами криковой эстетике. Она выявляется как на лексическом (патетические прокламации, воззвания, протестные сентенции), так и на философском уровне. В качестве примера можно привести кульминацию рассказа «Мать». В данном случае крик из выражения эмоции превращается в сложный многозначный концепт: это и личная реакция на трагедию (смерть сына), и глобальное состояние духа. Приметой экспрессионистского стиля является также использование приема персонификации, когда отвлеченные понятия обретают конкретно-предметное обличье либо наделяются антропоморфными чертами. Крик здесь предельно материален и динамичен; подобные характеристики отличают скорее живые существа, наделенные душой: «*Erst Minuten später sprengte das von ihrer Seele im Fluge aufgenommene Mordlied den Schrei, der sich im Halse zusammengeballt hatte. Der Schrei platzte. Die Mutter schrie und rannte. Schrie länger als ein Atemzug reicht. Stolperte. Fiel nicht. Holte Atem. Schrie weiter. Das war kein Klagegeschrei. Rennen und Schrei kamen aus einer Quelle und verschmolzen in eins. Stille auf der ganzen Erde. Nur die europäische Mutter schrie. Schrie jetzt die unterdrückten Schreie dreier Jahre. Niemand wagte den Versuch, sie aufzuhalten. Denn hier schrie nicht ein Mensch; hier schrie die Menschheit. Alle fühlten das*» [1, с. 83] («Только через несколько минут нарастающая песня смерти вырвала из ее души крик, сгустком застывший в горле. Крик взорвался. Мать кричала и бежала. Кричала дольше, чем длится вдох. Споткнулась. Не упала. Сдержала дыхание. Закричала дальше. Это был не вопль стенания. Бег и крик проистекали из одного источника и сплавились воедино. Тишина на всей земле. Только европейская мать кричала. Выкрикивала сейчас подавляемый в течение трех лет крик. Никто не попытался ее сдержать. Так как здесь кричал не человек, здесь кричало человечество. Все чувствовали это»).

Убедительность антимилитаристской книге Л. Франка придает и акцентированная натуралистичность отдельных эпизодов, посвященных физиологическому аспекту смерти и боли (рассказы «Мать», «Любящая чета» и «Инвалиды войны»). Подробны и достоверны описания полученных на войне травм, пошатнувшегося психического состояния слишком долго созерцавших смерть солдат, изувеченных тел самоубийц, страданий все еще чувствующих фантомные боли калек. Ужасающие детали способствуют реализации эффекта

шоковой терапии: визуализация гибели и мук заставляет читателя задуматься о сущности войны.

Раскрывая истинную природу вещей, писатель обращает внимание и на дискурс войны. В рассказах анализируются значения устойчивых изречений, составляющих лексикон пропагандистов «правого дела». Франк демонстрирует, как неуместные на этой абсурдной войне пафосные выражения вроде «поля чести» («das Feld der Ehre») или «алтаря отечества» («der Altar des Vaterlandes») превращаются в штампы, симулякры. Разжигатели войны прикрывают ими не гражданские идеалы, а личные интересы, отстаивать которые приходится ценой жизни совершенно невиновным людям. В итоге высокие слова превращаются в фальшивку, возмущающую здравомыслящего человека: «*Das Feld der Ehre war nicht sichtbar, nicht vorstellbar, war Robert nicht begreifbar. Das war kein Feld, kein Acker, war keine Fläche, war nicht Nebel und nicht Luft. Es war das absolute Nichts*» [1, с. 11] («Поле чести было невидимым, непредставимым, непостижимым для Роберта. Это было не поле, не пашня, не равнина, не мгла и не воздух. Это было полное Ничто»). Этим лозунгам в книге Франка противопоставлены такие категории, как любовь (die Liebe), мир (der Friede), дух (der Geist), являющиеся лейтмотивными словами сборника. Поэтика контрастов помогает писателю утвердить необходимость смены аксиологической парадигмы в обществе.

В ряду сущностных контрастов, определяющих концептуальный облик книги, — контраст мысли, разума и неведения, глупости. Франк заявляет, что такие катастрофы, как война, — следствие некритического отношения к действительности, отсутствия рефлексии по поводу глобальных проблем современности. Слишком многие принимают ее как данность и даже оправдывают. Горькая ирония присутствует в словах сына («Мать»), чей отец одобряет пафос пропагандистских газет: «Er hat längst vergessen müssen, dass er ein Mensch ist, Mutter. Abgerackert und todmüde ist er seit fünfzig Jahren am Feierabend. Er darf nicht denken; denn sonst würde er sich vielleicht daran erinnern, dass er einmal ein Mensch war» [1, с. 75] («Он, должно быть, давно забыл, что он человек, мама. Измученный и усталый до смерти в конце рабочего дня, и так на протяжении пятидесяти лет. Он не должен думать; в противном случае он, возможно, вспомнил бы, что когда-то был человеком»). По Франку, способность мыслить, анализировать, сочувствовать и сопереживать — непременное условие возрождения личности и социальных перемен.

Наивысшей ценностью в книге Л. Франка является жизнь. Эта мысль воплощена на вербальном уровне, в речи героев («Отец»), во внутренних монологах, снах и письмах («Солдатская вдова», «Мать»), через демонстрацию смерти и страдания («Любящая чета», «Инвалиды войны»). Несмотря на мрачный колорит произведений в них утверждается возможность вселенского братства, всепрощения и мира, реальность того, что человек добр.

Литература

1. Frank, L. Der Mensch ist gut / L. Frank. — Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun, 1974. — 176 s.

Любовь Первушина (Минск)

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОЙНЫ ГАЛИЧ БАРР: РОМАНЫ «КОЛОКОЛА И ВЕТЕР», «ДОМ РАЗБИТЫХ ЗЕРКАЛ»

В художественной литературе конца XX — начала XXI вв. наблюдаются активные поиски новых средств содержательности и выразительности. Особый интерес представляет тяготение к интермедиальности, т. е. заимствованию и использованию свойств и возможностей других искусств. Это приводит к усложнению принципов организации литературного произведения и расширению его художественного потенциала, а интенсивное проникновение музыкальных мотивов в прозу отражает общее направление в современном эстетическом поле, связанное с размыванием границ между видами искусства. И нельзя не заметить, что современные авторы-экспериментаторы становятся все более открытыми для влияний со стороны музыки, а также, что «чем сильнее поэтическая функция текста, тем яснее проявляется в нем феномен музыкального» [1, с. 88].

Музыкальность является весьма примечательной особенностью произведений Дойны Галич Барр (1932−2010) — американской писательницы сербского происхождения, которая, помимо всего, известна и как врач-невролог, и как художница, и как музыкант. Указанные таланты, вкупе с высокой образованностью, давшей возможности основательно познать природу человека и его реакции на современный мир, помогли ей создать ряд необычайно интересных произведений, которым свойственны тонкий психологизм, проникновение в глубины человеческой души, анализ сочетания сознательного и бессознательного начал в личности. Творчество Д. Галич Барр, представляющее яркие примеры интермедиальной поэтики, несомненно, стало значительным явлением в литературе и культуре начала XXI в., а соответственно — объектом внимания критиков и литературоведов разных стран.

Обратим внимание: явно выделяющиеся оригинальностью, удачными попытками включать музыкальные мотивы в ткань повествования, а таким образом создавать литературно-музыкальное пространство романы «Безликие ангелы» (2004), «Сизый голубь» (2005), «Колокола и ветер» (2006), «Анна Ли» (2007), «Город удовольствий» (2008), «Дом разбитых зеркал» (2008), «Пассия» (2010), «Ужас» (2011) Дойна Галич Барр написала за короткий срок начала XXI в. Все эти произведения удостоены престижных литературных премий.

Роман «Колокола и ветер» переведен на русский язык известным переводчиком Андреем Базилевским, а роман «Дом разбитых зеркал» — славистом Беларуси, академиком Иваном Чаротой. Обращение авторитетных переводчиков к творчеству Дойны Галич Барр является неоспоримым подтверждением значимости ее художественных поисков, которые уже высоко оценены в разных странах.

Особенно ярко взаимодействие литературы и музыки проявляется в указанных романах — «Колокола и ветер» и «Дом разбитых зеркал». Интермедиальные инкорпорации музыки в их тексты представлены по-разному, но

они в обоих случаях несут важные идеи автора, выраженные художественным словом. Ткань литературных произведений насыщается музыкой, что создает повышенную экспрессивность с помощью формирующихся благозвучных гармоний или намеренно резких звучаний.

В романе «Колокола и ветер» автор погружает читателя в стихию музыки, которая является важным компонентом художественной канвы произведения. Музыкальная эстетика используется на разных уровнях текста: в заглавиях, в характеристиках героев, в развитии действия. Музыка определяет сюжет, специфику воплощения проблемно-тематического комплекса и выявляет чувства героев. Так, уже в заглавии обнаруживается музыкальный элемент, активно разрабатывающийся во всем произведении: величественный звон колоколов, который символизирует музыку бытия и присутствие в нем Божественной силы. Как наиболее важный тематический элемент, колокольный звон проходит через все повествование и определяет основу структуры произведения.

Этот роман можно рассматривать как оригинальную художественно-музыкальную композицию, своеобразную **сюиту**, состоящую из 57 кратких глав, в которых содержится проникновенный монолог талантливой художницы Изабеллы, ее исповедь перед невидимым виртуальным собеседником — вымышленным музыкантом. Героиня повествует о своей эмиграции в Америку из Сербии, говорит о тоске по родине, размышляет о прошлом и будущем, о связи Старого и Нового Света. В романе излагается и драматическая история любви художницы. Большое внимание уделено описанию святых мест и православных монастырей, в которых Изабелла создает фрески, чтобы запечатлеть образ Христа и лики святых.

Фрагментированные главы романа, выявляющие разные стороны бытия человека, объединены лейтмотивом — звоном колоколов. Очевидно, что форма романа уподобляется музыкальной форме и структуре: как в сюите выстраиваются различные пьесы, так и в романе представлены эпизоды, объединенные в один текст, что позволяет говорить о параллелях с музыкальным произведением. Как известно, полного сходства между музыкой и литературой быть не может, поскольку эффект музыкальности остается «иллюзорным, а специфически музыкальные средства выразительности, связанные с фиксированной звуковысотностью, литературе недоступны» [2, с. 595], но межвидовая аналогия в данном случае представляется правомерной как в связи с музыкальным насыщением литературно-художественной ткани, так и с особенностями развития действия.

Музыкальный компонент в этом романе проявлен не столько посредством звукописи, т. е. передачи ритма, темпа и интонаций художественной речи, сколько при помощи интеллектуальной игры с читателем через многие интертекстуальные отсылки. Так, в ткань данного романа проникают многие музыкальные произведения, вводятся имена композиторов Я. Сибелиуса, В. А. Моцарта, И. С. Баха, П. И. Чайковского, Л. Бетховена, М. Бруха, Р. Вагнера, И. Брамса, С. Рахманинова, И. Стравинского, Дж. Пуччини, Дж. Верди, аргентинского додекафониста Альберто Гинастеры и др. Становление Изабеллы как

художника осуществляется под звуки композиций для органа С. Франка, чья вдохновенная оратория «Искупление или блаженство» ведет слушателей к Нагорной проповеди.

Присутствие музыки в романе «Колокола и ветер» обнаруживается также в содержании рассказов героев о церковных песнопениях, народных гуляньях, карнавалах, танцах, оперных постановках, популярной музыке и т. д. Музыка постоянно звучит в среде эмигрантов, обнажая их мысли о культурно-исторической памяти, о прошлом, настоящем и будущем. Особое значение имеют ссылки на музыку Яна Сибелиуса, которая может рассматриваться как универсальный гимн любви человека к своей родине; в ней отражена история страны в живых звуках, вплетаются мысли о драматических коллизиях жизни вдали от родины, трагизме и радости бытия.

Дойна Галич Барр создает музыку внутри текста романа, наполняя его колокольным звоном и звучанием колокольчиков ягнят, музыкой космоса и великого океана, глубокой напряженной тишиной, звуками природы, детскими голосами, пением птиц, трескотней кузнечиков, жужжанием пчел, шумом дождя, ветерка, журчанием ручья; слышны звуки фортепиано, органа, флейты, арфы, чембало, скрипки. Все главы произведения пронизаны музыкой, которая постоянно трансформирует свою тональность, показывает контрастность звуковых красок, способствует изменению настроения и внутреннего мира героев через глубокое потрясение-катарсис, проникает в тайны психики, раскрывает глубинные желания человека. Музыка выявляет глубокую связь творческих устремлений человека с Божественным: «*Чем интенсивней мы творим, тем крепче связь с божественным началом, тем более совершенные произведения мы в силах создать своим духовным и интеллектуальным трудом»* [3, с. 241]. Короче говоря, в данном случае музыка — сюжетообразующий и формообразующий фактор, важное средство самопознания, самоисследования личности; она объединяет фрагментированное повествование и создает эмоциональное напряжение внутри литературно-музыкального произведения.

В романе «Дом разбитых зеркал» Дойна Галич Барр воссоздает образ известной художницы и скульптора Камиллы Клодель, реконструирует и одновременно деконструирует трагическую историю ее жизни и драматизм отношений с ее учителем — великим Роденом. С одной стороны, показан процесс становления и рост мастерства художницы, а с другой — выявляется разрушение внутреннего мира Камиллы, изменение ее самосознания, постепенно возникающее состояние потери своего «я». Мучительное переживание одиночества обусловлено разрывом отношений с ее учителем и отречением от нее собственной матери, впоследствии сдавшей дочь в психиатрическую клинику.

В отличие от романа «Колокола и ветер», повествование романа «Дом разбитых зеркал» включает в себя не музыкальную, а **визуальную доминанту**, а основным интермедиальным кодом является **скульптурный код**, связанный с описанием процесса создания великих бессмертных шедевров прославленными скульпторами. **Музыкальная составляющая** в романе выполняет ряд функ-

ций, наиболее важными из которых являются раскрытие внутреннего мира и глубоких переживаний художницы Камиллы Клодель и иллюстрация особенностей жизни русских эмигрантов в Париже, среди которых вращается художница. Иногда музыка выполняет функцию побудителя к совершению активных поступков, а иногда является аккомпанементом к определенным действиям, с помощью которого читатель, и одновременно слушатель, проникает в атмосферу повествования и переживает глубокое эмоциональное потрясение.

Так, повествование об одинокой жизни Камиллы на вилле Палагония в Италии не имеет музыкальной составляющей. Известно, что ранее Камилла не любила музыку и не откликалась на музыку духовную, которую слушали в родительском доме. Музыкальный элемент не появляется даже при установлении телепатической связи, «экстрасенсорной перцепции» между Камиллой и русским аристократом Сергеем Ивановым. Музыкально-литературные переклички возникают лишь после переезда художницы в Париж, когда она входит в общество русских эмигрантов и дружит с русским графом Алексеем Ивановым.

Музыка звучит в Париже, который стал центром европейской культуры, музыка создает особую атмосферу творчества и свободы и оказывает на Камиллу благотворное действие. Музыка выполняет терапевтическую функцию, возвращая Камиллу в реальность из глубокой депрессии, меланхолии, подавленности, тоски и отчаяния, представляя общий положительный эмоциональный фон. Если ранее всеохватывающей была страсть к ваянию, то в Париже ей открылся мир музыки: поначалу она в себе слышала звуки инструментов, что свидетельствовало о ее внутреннем развитии и неограниченном творческом потенциале, затем стала реагировать на глубоко скрытые музыкальные звуки природы: «*Я слышу звуки жизни в земле и деревьях, в камнях и воде, в движении воздуха. Только они подпитывают мою душу спокойствием»* [4, с. 143–144]. Наконец, художница стала интересоваться творчеством русских композиторов и посещать их летние музыкальные фестивали, где ее уважали и искренне считали более талантливой, чем Роден.

Становление духовного мира Камиллы Клодель происходит под влиянием музыки М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского и других великих русских композиторов, которых в России не чтили, а в Париже они сближали эмигрантов, истосковавшихся по родине. «Малые концерты» во дворах домов переместились в парки, куда музыку приходили слушать семьями, а затем эти концерты, в программы которых стало включаться пение, были перенесены во двор русской церкви. Музыка явилась мощным объединяющим началом творчества гениев из России, признанных и почитаемых во всем мире.

Музыка стала языком чувства, под влиянием которого Камилла Клодель создает «*свои наилучшие скульптуры, всех поражавшие, хотя способы их формотворчества отражали внутреннии бури»* [4, с. 191]. Среди них — скульптура «Играющий на флейте», которая доставляет не только эстетическое визуальное удовольствие, но и воздействует на слух, благодаря динамике и

движению, запечатленным в фигуре музыканта, который одновременно является и композитором и исполнителем. В скульптуре с музыкальным названием «Вальс», задуманной как «симфония любви», передается нескончаемое движение и вечное чувство; в ней художнице удалось воплотить вдохновение — самое загадочное для нее состояние человека. Ею также выполнена серия скульптур со «звучащим» названием: «Издыхание или пение слепого старика».

В наиболее сложные периоды душевной болезни художницу успокаивала музыка. В ее воображении возникала фигура виртуального скрипача, который, словно ангел-хранитель, спасал Камиллу от страшных видений, тяжелых воспоминаний, идущих из прошлого, от странных звуков и голосов ее родственников, ненавидящих ее. В такие минуты она слышала мелодии Ф. Мендельсона, П. Чайковского и Р. Шумана, а затем скрипач играл *«и детям, и себе, ушедшему детству и утраченным мечтам*» [4, с. 177]. Художница признается: *«…Чувствую на своем лбу крест, елеем начертанный, который успокаивает мои страхи, и слышу какие-то звуки, напоминающие многоголосное пение»* [4, с. 177].

Камилла Клодель закончила свой земной путь в лечебнице для душевнобольных, в полном одиночестве. И трагическая смерть ее совпала с негативными общественно-историческими тенденциями. Музыкальные параллели, использованные в романе, предвещают сложное будущее для всей Европы. Д. Галич Барр указывает, что закончилось время большевистского террора, но пришло время фашизма, и «родина Баха, Бетховена, Брамса, стала ассоциироваться с грохотом барабанов, симфонией смерти цивилизации, многоголосием человеческих страданий» [4, с. 240].

В романах «Колокола и ветер» и «Дом разбитых зеркал» устанавливаются глубокие литературно-музыкальные переклички. Музыкальная составляющая создает целостное унифицированное художественное пространство романов, привносит в них особую атмосферу, подчеркивает тонкие, изменчивые нюансы человеческой души, способствует раскрытию судьбы творческой личности, выявляет развитие ее внутреннего мира и художественного потенциала.

Литература

1. Гир, А. Музыка в литературе. Влияния и аналогии / А. Гир; пер. с нем. И. Борисовой // Вестн. молодых ученых. — Гуманитарные науки. — 1999 (3). — С. 86−99.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — М.: Интелвак, 2001. — 1595 с.
3. Барр, Г. Д. Колокола и ветер / Д. Г. Барр; пер. с серб. А. Базилевского. — М.: Вахазар; Этерна, 2009. — 304 с.
4. Барр, Д. Г. Дом разбитых зеркал / Д. Г. Барр; пер. с серб. Ивана А. Чароты. — Минск: Белпринт, 2011. — 264 с.

Евгений Позняк (Минск)

ИСТОРИЯ РОССИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЯРОСЛАВА ГАШЕКА

В начале Первой мировой войны настроение Я. Гашека совпадало с чувствами его соотечественников, не только не горевших желанием сражаться за победу империи Габсбургов, в состав которой входила Чехия, но и нередко желавших ей поражения. Многие из них предпочитали сдаваться в плен, особенно на русском фронте, и даже участвовали потом в боях против Австро-Венгрии. Были случаи, когда сдавались целыми полками (28-й, 36-й чешские полки). На фронте он сразу стал искать случая сдаться в плен. После двух-трех неудачных попыток такая возможность представилась 24 сентября 1915 г. близ местечка Хорупаны к северо-востоку от Львова. Весной 1916 г. в лагерях стало известно о формировании в России чехословацких добровольческих частей (созданных по настоянию чехов и словаков после первоначальных отказов царского правительства). Некоторое время Я. Гашек служит писарем при штабе войска, периодически выезжая непосредственно на фронт. Сразу же возобновилась и его литературная активность. По слухам, он и в лагере пробовал что-то писать и за неимением бумаги пытался даже использовать для записей бересту. Жаль, что не сохранилось ни одного такого автографа. Он широко сотрудничает с еженедельным журналом «Чехослован», издававшимся в Киеве на чешском языке. Начиная с июля 1916 г. почти в каждом номере печатаются его материалы — статьи, корреспонденции с фронта, сатирические очерки, рассказы, стихотворения, юморески.

Особое место в литературном творчестве Я. Гашека 1916–1917 гг. занимают его корреспонденции с фронта, в том числе непосредственно о боевых действиях [см. 1]. Характерна, например, ни у нас, ни в Чехии ни разу не воспроизводившаяся после первой публикации статья «Наши георгиевские кавалеры», в которой Я. Гашек пишет о чехах, награжденных георгиевскими крестами: «За каждой такой лентой, — пишет он, — стоит подвиг, во многих случаях связанный с тем, что человек неоднократно смотрел смерти в глаза» [2, с. 1]. Продолжая, Я. Гашек описывает около десятка конкретных примеров отважного поведения своих соотечественников на передовой: «Перед моим взором проходит череда героев, чьи имена навечно означены в армейских приказах. Так, например, пятьдесят добровольцев пробиваются во вражеские окопы и принуждают сложить оружие и сдаться семьдесят немцев. И все пятьдесят человек, не отпуская пленных, снова пробиваются затем сквозь значительно превосходящие силы противника и возвращаются в свою часть» [2, с. 1].

Естественно, в сознании писателя, в его размышлениях о будущем чешского народа особое место занимала Россия, где и совершались судьбоносные для его родины события. Ощущение российского контекста — важнейшая особенность самой атмосферы его литературного творчества этого периода. Он с юности проявлял очень большой интерес к России, знал русский язык и русскую литературу. Друг его молодости Иржи Гаек вспоминал впоследст-

вии: «Гашек очень любил русских авторов и сам имел так много общего с Максимом Горьким. Мы хотели жить по-русски».

Я. Гашек с восторгом встретил Февральскую революцию, благодаря которой, по его мнению, «великая славянская держава сразу возвысилась как страна свободы, где властвует разум, а отнюдь не воля деморализованных индивидов» [3, с. 155]. В конце марта 1917 г. он делился мыслями о событиях в России: «То, что здесь создается, уже давно живет в наших сердцах. Они (россияне. — *Е. П.*) лишь указывают нам верный путь. Ясно, что движение, цель которого отстоять интересы народа и добиться установления республики, не может достичь ее только парламентскими средствами. … Мы сами осуществляем вооруженную революцию против Габсбургской империи и потому провозглашаем в связи с русским переворотом: “Да здравствует революционное войско первой чехословацкой республики”» [3, с. 380].

Но если Февральскую революцию Я. Гашек встретил восторженными приветствиями, то совершенно иным было в то время его отношение к большевикам, политику которых он считал антипатриотичной и наносящей вред интересам как России, так и чехов и словаков. Он неоднократно и убежденно заявлял о финансовых связях Ленина с германским генеральным штабом и приводил в пользу такой версии некоторые собственные доводы и соображения. Особенно показательна в этом смысле его оценка июльских событий 1917 г., когда русский фронт под влиянием большевистской агитации стал разваливаться, а чешские части оказались в критическом положении. Характерна его статья «Письмо с фронта», опубликованная им в журнале «Чехослован» 13 сентября 1917 г., а написанная еще раньше [см. 4]. Письмо подводит своего рода итог анализу событий начала июля 1917 г., вылившихся в прорыв русского фронта. «Сегодня становится ясно, — писал Я. Гашек, что первое колебание русского фронта 5 июля этого года находится в непосредственной связи с демонстрациями большевиков в Петрограде, когда они выдвинули лозунг, призывавший войска на фронте покинуть окопы. Это было своего рода саботирование ведения войны, начавшееся самострелами приверженцев большевиков, которые повреждали себе пальцы и покидали позиции. На многих участках фронта эта болезненная процедура переросла в силой навязанную забастовку. Полки, которые должны были наступать и атаковать противника, насильственно задерживались другими полками, стоявшими в резерве, проведена была разнузданная массовая агитация во вновь прибывших батальонах и наконец было начато выполнение намеченного плана — добровольное оставление позиций». Я. Гашек отказывался признать случайностью совпадение по времени переброски германских войск из Франции под Тернополь и последующего наступления немцев с подготовкой и организацией беспорядков в Петрограде. Мысль о роли германских денег в российских событиях не раз повторяется в статьях и фельетонах Я. Гашека. В рождественском «Фельетоне» [см. 4] 24 декабря 1917 г., сообщив, что большевики отменили рождественские праздники, он напоминает, что они еще до этого успели отменить и «многое другое», в том числе:

1. *Свободу печати.*

2. Свободу личной независимости.

3. Свободу убеждений.

4. Свободу носить чистую манишку, не вызывая подозрения, что ты «буржуйка паршивый».

5. Свободу иметь в кармане сорок керенских рублей и не вызывать подозрения, что ты долго пил «кровушку нашего брата».

6. Свободу мысли. Я имею в виду и случаи, когда человек вообще ничего ни о чем не думает и ничего не мыслит, а матросы с крейсера «Аврора» скажут ему: «Видели вы его, этого контрика? У него контрреволюция на уме, бей его, интеллигента».

7., 8., 9. ... Нашлось бы много чего и другого, что отменили большевики. Единственно, чего они не отменили, это обещание, которое Ленин дал императору Вильгельму, по-настоящему развоpотить все в России.

Советская власть находит для ценного писателя-интернационалиста новое занятие. В декабре 1918 г. во главе вооруженного отряда чувашей Ярослав Гашек направляется в только что отбитую у белых Бугульму, где тогда был расквартирован штаб 5-й армии Восточного фронта во главе с будущим маршалом Михаилом Тухачевским. Начинается стремительное восхождение чешского писателя по партийной лестнице. Уже через месяц его назначают комендантом Бугульмы. Коммунист Ярослав Гашек вершит революционное правосудие в богом заброшенном татарском городке. «У одного попа мы нашли пулемет и несколько бомб, — рассказывал он впоследствии. — Когда мы его вели на расстрел, поп плакал». К врагам революции красный комиссар относился непримиримо: «Ввиду того, что веревка у нас отменена, предлагаю всех этих предателей иванов ивановичей на месте расстреливать». Впечатления этих нескольких месяцев впоследствии легли в основу цикла рассказов «Как я был комендантом Бугульмы».

Вскоре Ярослава Гашека приписали к политотделу 5-й армии, части которой теснили войска Александра Колчака в глубь Сибири. В январе 1919 г. он оказывается в Уфе, где начинает издавать большевистскую газету «Наш путь». Потом следуют Челябинск, Омск, Красноярск.

В Иркутске, куда писатель перебрался в апреле 1920 г., его избирают депутатом городского совета. Начинается бурная деятельность по укреплению советской власти в городе. Он издает газеты «Штурм»-«Рогам» («Наступление») на немецком и венгерском языках, «Бюллетень политработника» на русском. Тогда же Я. Гашеку выпала честь издавать первую в мире газету на бурятском языке, выходившую под заголовком «Юр» («Рассвет»), для чего он в спешном порядке освоил бурятский.

Российский этап жизни Я. Гашека нашел свое отражение в основном в многочисленных газетных статьях и фельетонах, которые он писал для выходивших в России чешских газет. В июне 1917 г. в Киеве вышла повесть «Бравый солдат Швейк в русском плену», продолжившая цикл, послуживший основой для знаменитого романа. В ходе похода Красной Армии в Сибирь Я. Гашек тоже не оставляет литературное творчество. Так, в Омске он всего за месяц написал пьесу «Хотим домой», адресованную в первую очередь

военнопленным. А чтобы ее поставить он даже создал в городе новый театр. Всего же, произведения, написанные Гашеком в России, составили целых два тома из шестнадцати в собрании его сочинений.

Литература

1. Hašek, Jaroslav. Co se všechno v minulém roce na světě stalo / Hašek Jaroslav. // — Čechoslovan. — 1917. — 31.12.
2. Hašek, Jaroslav. Naši georgievští kavalíři / Hašek, Jaroslav. — Čechoslovan, 1917, 15.1. — 9 c.
3. Lehár, Jan. Česká literatura od počátků k dnešku / Lehár, Jan. — Lidové noviny, 2008. — 1002 c.
4. Никольский, С. В. Ярослав Гашек — георгиевский кавалер / С. В. Никольский. — М., 2007. — С. 146–186.

Аль-Гарзи Хайдер Х. Мохаммед (Минск)

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПЬЕС А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД» И Б. ШОУ «ДОМ, ГДЕ РАЗБИВАЮТСЯ СЕРДЦА»

Вопрос о типологических схождениях пьес Антона Павловича Чехова «Вишневый сад» (1904) и Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца» (1913−1917) в русскоязычном литературоведении давно стал хрестоматийным. Сравнительный анализ этих произведений является отправной точкой для изучения диалога английского классика с русской культурой. Матрица, предложенная русскими учеными Г. П. Бердниковым [1], А. Роммом [6], А. Г. Образцовой [4; 5], Т. К. Шах-Азизовой [7], может быть использована при изучении влияний Б. Шоу на арабскую культуру, а непосредственный анализ двух пьес позволит очертить возможные уровни типологического исследования.

Творчество русского и английского классиков развивалось в контексте становления «новой драмы». Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, М. Горького и А. П. Чехова в «Квинтэссенции ибсенизма» Б. Шоу относил к норвежской школе, для которой были характерны следующие черты: социальная обусловленность аналитичность, дискуссионность; изображение внутреннего мира личности, который, в свою очередь, является проекцией мира внешнего (семьи, социума), принцип двойного диалога, подтекст, открытый финал. Основные мотивы, которые разрабатывали представители этой школы: иллюзорность счастья, осознание быстротечности жизни, неприкаянность человека в мире. Все эти черты находим в рассматриваемых пьесах.

Пьеса «Вишневый сад» А. П. Чехова в 1909 г. была поставлена в Глазго, а в 1914 г. — в Лондоне, где ее видел Б. Шоу. Английская публика принимала постановки пьес Чехова прохладно, считая их слишком русскими, но в предисловии к «Дому, где разбиваются сердца» в 1919 г. Б. Шоу напишет: «…события этих чрезвычайно русских пьес могли произойти во всяком европейском поместье, где музыкальные, художественные, литературные и театральные радости вытеснили охоту, стрельбу, рыбную ловлю, флирт, обеды вино. Такие же милые люди, та же крайняя пустота» [9]. И далее драматург развивает тему моральной ответственности интеллигенции за сохранение

культурных ценностей. Характерно, что предисловие написано после Первой мировой войны. Оно стало художественным осмыслением трагического военного опыта. В послевоенной Англии остросоциальные пьесы Б. Шоу не жаловали, поэтому впервые пьеса «Дом, где разбиваются сердца» была поставлена в США.

Дом, где разбиваются сердца, — это «культурная, праздная Европа перед войной» [9]. В предисловии к «Фантазии в русском стиле на английские темы» Б. Шоу вспоминает чеховские «четыре прелестных этюда для театра о Доме, где разбиваются сердца, три из которых — «Вишневый сад», «Дядя Ваня» и «Чайка» — ставились в Англии» [9]. Он называет Чехова фаталистом, который не верит, что жители этого дома смогут выкарабкаться: «…он считал, что их продадут с молотка и выставят вон» [9]. Ущербность, пустота жизни современников может быть обозначена как магистральная тема в обеих пьесах.

Если жанр пьесы Б. Шоу не вызывает дискуссий («Дом, где разбиваются сердца» чаще определяется как социально-философская драма), то вокруг чеховского определения «Вишневого сада» как комедии ведется острая полемика. Так, М. Григорьев в книге «Сценическая композиция чеховских пьес» пишет: «В пьесах Чехова много трагического, но оно не излагается в форме трагедии. У него трагическое, фатум смешивается со случайным, нелепым, потому смешным. В этом отношении Чехова можно сблизить с Шекспиром» [2, с. 100]. И далее: «Но следует отметить и различие: у Шекспира сочетаются комические сцены с трагическими, у Чехова — комическое и трагическое внутри одной сцены» [2, с. 110]. О «балансировании» между трагическими и комическими элементами у Чехова и Шекспира пишет и английский исследователь Дж. Стайн: «Шекспир исследует возможности трагического, балансируя между комическими и трагическими сценами» [12, с. 18–19]. Подобные определения позволяют отнести пьесу А. Чехова к трагикомедии. Называют ее также повествовательной, эпической драмой, учитывая сложность для постановки.

Согласно традиции, пьесе должен предшествовать список действующих лиц. Б. Шоу обычно не дает списка действующих лиц и не отступает от этого правила в пьесе «Дом, где разбиваются сердца». Выразительные и яркие ремарки драматурга позволяют составить представление о герое, например: «Молодая девушка, в шляпе, перчатках и дорожном плаще… Это хорошенькая девушка, стройная, белокурая, у нее вдумчивое личико, она одета очень мило, но скромно» [9]. Характерно, что Б. Шоу продолжает называть ее девушкой до того момента, пока по ходу пьесы ей не дается возможность представиться. Далее она — Элли Дэн. Б. Шоу наделяет героев звучными именами, которые заставляют читателя/зрителя соотносить их с античными прообразами. У Чехова уже из списка действующих лиц читатель узнает не только всех участников пьесы, но также их занятие, возраст, родственные отношения. Оба автора отказываются от разделения героев на положительных и отрицательных.

Сценическое пространство оформляется в соответствии с ключевой для каждой из культур символикой. Дом для А. Чехова — это прежде всего дворянская усадьба. Б. Шоу обращается к традициям английского романтизма и создает образ дома-корабля на суше. Корабль на суше — явление алогичное,

неестественное, лишающее его жителей-матросов надежды на какую-либо перспективу и обрекающее их на медленное умирание. Корабль в искусстве часто выступает слепком общества. Неслучайно Гектор восклицает: «Где мы: в Англии или в сумасшедшем доме?» [9]. Сравнение корабля-Англии с сумасшедшим домом отсылает нас к шекспировской трагедии «Гамлет», где Клавдий собирается сослать помутившегося рассудком племянника в Англию, потому что там все сумасшедшие. Ключевая для трагедии «Гамлет» тема «the time is out of joint» (век расшатался, время вывернуло суставы) в одинаковой степени громко звучит и у Б. Шоу, и у Чехова. Ожидание, ощущение утекающего времени — лейтмотив обеих пьес. Герои тяготятся прошлым, не живут настоящим. «Распавшаяся связь времен» — причина постепенного запустения и гибели сада-дома у Чехова. Петя Трофимов убеждает Аню: «Вся Россия наш сад... Подумайте, Аня: ваши дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним...». Вишневый сад Чехова заставляет вспомнить метафору сада-мира у Шекспира: «Это буйный сад, плодящий. Одно лишь семя; дикое и злое» [10]. Сад связан с домом и миром, как звенья Великой цепи бытия. Образ сада многослоен, на нем построен сюжет, система образов.

Шекспировские аллюзии в пьесах А. Чехова и Б. Шоу (в том числе и в рассматриваемых произведениях) — это самостоятельная тема для исследования. Отметим только некоторые из них. Так Элли в начале пьесы «Дом, где разбиваются сердца» держит в руках томик Шекспира. Дальше по пьесе зритель узнает, что читает она «Отелло», находя в трагедии сильные страсти, которых лишена в окружающем ее мире, и мечтая: «…ведь есть на свете мужчины, которые делают замечательные вещи. Мужчины, похожие на Отелло; только, конечно, они белые и очень красивые» [9]. В начале пьесы Чехова в ожидании приезда Раневской Лопахин также читает книгу. Его последующее не совсем точное цитирование «Охмелия, иди в монастырь...» и «Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах» дает основание некоторым исследователям считать, что Лопахин читает «Гамлета». Слова, обращенные к Варе, через шекспировскую аллюзию свидетельствует о невозможности союза приемной дочери Раневских с новым хозяином вишневого сада. Факт, что Лопахин искажает имя Офелии, является важной характеристикой героя, выбившегося в люди из низших слоев и не получившего системного образования. Заставляет вспомнить о Шекспире и последняя сцена чеховской пьесы. Забытый всеми, умирающий на пороге заколоченного дома Фирс, как нельзя лучше соотносится с Кентом — преданным слугой Лира, готовым умереть вместе с хозяином («Меня король зовет» [11]). Смерть Фирса, как и названных шекспировских героев, символизирует отмирание патриархального уклада жизни («Наше лучшее время миновало» [11]). Исследователь творчества А. Чехова Б. Зингерман называет Фирса королем Лиром «Вишневого сада», который, однако «не прозрел, ничего не понял, почуял только идущую на него

беду» [4]. Отсылки к шекспировскому тексту у обоих драматургов закономерны, ибо в полемике с его творчеством зарождалась «новая драма». Б. Шоу выступал против вульгаризированного, «легкого» сценического прочтения пьес английского классика. Его критика Шекспира — попытка «расчистить» сцену для пьес нового типа.

Диалоги в пьесах Б. Шоу и А. Чехова создают иллюзию человеческого общения. Они многослойны, в них всегда присутствует глубинный подтекст. Реплики построены на недоговоренности, значительное место занимают паузы, оговорки. В силу преклонного возраста невпопад отвечает не только Фирс у Чехова, герои не слышат друг друга. Монологи героев — это своеобразные исповеди о неудовлетворенности жизнью, обращенные в никуда.

Значительное место в рассматриваемых пьесах занимает акустическая символика: звук лопнувшей струны у А. П. Чехова и «какое-то чудесное жужжание в небе» [9] (миссис Хэшебай), которое Менген определяет как звук поезда. У Чехова впервые звук лопнувшей струны раздается во втором действии. Герои воспринимают его по-разному. «Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья» [8], — говорит Лопахин. — «А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли», — предполагает Гаев. — «Или филин...» — поддерживает его Трофимов. Мужчины в раздавшемся звуке не чувствуют ничего необычного, и лишь одна Раневская вздрагивает и восклицает: «Неприятно почему-то». И только Фирс ощущает нечто таинственное в «звуке лопнувшей струны» и истолковывает его значение: «Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» [8]. Как грозное предзнаменование воспринимает странные звуки герой пьесы «Дом, где разбиваются сердца» Гектор: «Это грозное рычание неба, знаменующее его отвращение к нам, жалким, бесполезным тварям. (Исступленно.) Я вам говорю, вот увидите, что-нибудь случится. Одно из двух: или из тьмы выйдет какое-то новое существо на смену нам, как мы пришли на смену животным, или небосвод с грохотом обрушится и уничтожит нас» [8]. У Чехова предзнаменование реализуется в разрушении дворянского гнезда и продаже сада. Б. Шоу заканчивает пьесу сценой бомбардировки, в которой гибнут Менген и бродяга. Ни утрата усадьбы у Чехова, ни смерть у Шоу не меняют уклада жизни героев, не заставляют их переосмыслить свой образ жизни.

В драматургии Шоу диалог с творчеством Чехова проявляется в создании двойного диалога, лирических лейтмотивов, в ориентации на сюжет настроений, на внутренний конфликт, в активном использовании шекспировских аллюзий и реминисценций, во внимании к символической детали.

Литература

1. Бердников, Г. А. П. Чехов — драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. / Г. А. Бердников — 3-е изд., дораб. и доп. — М.: Искусство, 1981. — 356 с.
2. Григорьев, М. Сценическая композиция чеховских пьес / Григорьев М. — М., 1954.
3. Зингерман, Б. И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. — 2-е изд., доп. — М.: РИК Русанова, 2001. — 432 с.
4. Образцова, А. Г. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже веков / А. Г. Образцова. — М.: Наука, 1992. — 240 с.

5. Образцова, А. Г. Бернард Шоу и русская художественная культура на рубеже XIX−XX вв. / А. Г. Образцова. — М.: Искусство, 1992. — 358 с.
6. Ромм, А. С. Джордж Бернард Шоу / А. С. Ромм. — Л.-М.: Искусство, 1965. — 250 с.
7. Шах-Азизова, Т. Чехов и западноевропейская драма его времени / Т. Шах-Азизова. — Наука, 1966. — 151 с.
8. Чехов, А. П. Вишневый сад / А. П. Чехов. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0150.shtml. — Дата доступа: 20.10.2013.
9. Шоу, Б. Дом, где разбиваются сердца / Б. Шоу [Электронный ресурс]. — Режим доступа http://www.theatre-library.ru/files/sh/shaw_bernard/shaw_bernard_10.html. — Дата доступа: 20.10.2013.
10. Шекспир, В. Гамлет / В. Шекспир [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/hamlet2.txt. — Дата доступа: 20.10.2013.
11. Шекспир, В. Король Лир / В. Шекспир [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_text4.txt. — Дата доступа: 20.10.2013.
12. Styan, J. L. The Dark Comedy / J. L. Styan — Cambridge, 1962.

Елена Гинак (Минск)

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСВОЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В РОМАНЕ У. ЭКО «БАУДОЛИНО»

Роман У. Эко «Баудолино» («Baudolino») вышел в свет в конце 2000 г. За несколько месяцев до этого события появилось интервью Л. Лилли «С “Баудолино” Эко возвращается к роману» для газеты «Репубблика». В ходе диалога автор впервые лично сформулировал основную проблематику произведения: «Это апология утопии, тех выдумок, которые движут мир. Колумб открыл Америку, исходя из ложных убеждений: он был уверен, что Земля намного меньше. Неверно полагать, что только он думал, что Земля круглая, как утверждают некоторые: это то, что было известно еще до Платона. А что говорить об Эльдорадо? Континент завоевывают, следуя мифу» [1, с. 43].

Последовавшие рецензии и первоначальные попытки критического осмысления, среди которых важное место занимают работы Р. Котронео, Р. Капоцци, М. Корти, выделяют ключевые моменты поэтики романа, которые вполне соответствуют выработанной в «Имени розы» модели. Р. Капоцци определяет ее как «постмодернистский энциклопедический пастиш» [2, с. 211]. Для него характерно, с одной стороны, смешение жанров: детектива с использованием мотива «убийства в закрытой комнате», исторического романа (действие относится к неудавшемуся IV Крестовому походу, завершившемуся разграблением и разрушительным пожаром в Константинополе в апреле 1204 г.), *пикарески*: Баудолино — истинный плут, который оказывается вовлеченным в череду авантюр. Особое место в этой картине жанрового синкретизма занимает *утопия*, реализованная в образе страны пресвитера Иоанна, которая в рамках хронотопа романа постоянно удаляется. Также присутствуют элементы распространенных в Средневековье жанров: хроники, бестиария, апокрифических сказаний, героических деяний (жесты) и некоторых лирических жанров. Показательным для поэтики романа является и перенос акцента с высокой книжной культуры, как это было в «Имени розы» («Il nome

della rosa», 1980), на народную культуру и на популярную в городских и придворных кругах литературу.

С другой стороны, «Баудолино» присуща интертектуальная игра, в которую включено огромное множество текстов: от веронезской загадки, первого текста на итальянском языке, до «Гаргантюа и Пантагрюэля». Присутствуют традиционные для романов У. Эко мотивы: лабиринт, универсальный заговор, обретение рукописи, путешествие в мир непознанного и недостижимого.

Повествование романа основано на истории крестьянского сына, отличающегося безудержным фантазерством, Баудолино и состоит из нескольких пластов, при этом у каждого из них есть свой автор, понимаемый как повествовательная инстанция.

Первый пласт — это названные главным героем «Деяния Баудолино», представляющие собой записи в виде тестамента, которые вел в отроческие годы Баудолино. Юный писака не наделяет особым смыслом сочинение: ему представляется забавным зафиксировать мысли и воспоминания, которые роятся в сознании. Для достижения подобного эффекта Эко создает стилизованный под автоматическое письмо текст, написанный на вымышленном средневековом диалекте деревушки Фраскеты с вкраплениями латинизмов, германизмов и просто несуразных графических знаков и зачеркиваний. Проблемы творчества у четырнадцатилетнего Баудолино крайне наивны: хорошо стереть предыдущий текст, чтобы в случае раскрытия кражи пергаментов его не разоблачили. Кроме того, сказав одну из финальных фраз «Имени розы» «не помню кем сказано скриптории холодно у меня ноет палец» [3, с. 17], становится очевидным, что технические задачи сводят вопрос о назначении произведения к фиксации, лишенной критериев отбора и художественного осмысления отображаемого материала, и игре.

Второй пласт представлен рассказом шестидесятилетнего Баудолино, из которого явствует, что сочинительство он не забросил. Более того, он приписывает себе разнообразные тексты: переписку Абеляра и Элоизы, некоторые песни миннезанга, а также участвует в разработке величайших мифов Средневековья: о Граале и о царстве Пресвитера Иоанна.

В противоположность сочинениям, ставшим знаковыми для Средних Веков, его собственная рукопись превращается в беспорядочное множество фрагментов из разрозненных страниц, описывающих эпизоды его биографии и духовных поисков. Из-за невозможности выстроить их в последовательное повествование Баудолино чувствует себя на грани помешательства. Поэтому из пламени, в котором гибнет Константинополь, он спасает самого важного для него человека: историографа Никиту Хониата, который «*умеет найти смысл там, где не видят другие*» [3, с. 18] и возьмется написать историю своего спасителя. Таким образом, у проблемы художественного постижения действительности в этом повествовательном пласте определяются два основных аспекта.

Первый из них заключается в создании мифов, способных влиять на ход истории. В этом отношении Баудолино обращает свою фантазию на будущее.

Он выступает в качестве поэта, творящего идеалы, которые могли бы стать другим людям светочами в духовных исканиях и ориентировать на разнообразные научные и географические открытия. Уместно снова обратиться к эмпирическому автору, который в интервью М. Л. Каронити через год после выхода романа сказал, что на самом деле роман состоит из двух частей. Переломным становится эпизод с таинственной смертью Фридриха Барбароссы, который делит пространство и тематику произведения на две части: Запад с его мечтами о востоке и Восток, мечтающий о Западе, но это вымышленный европейцами Восток, который идеализирует величие и мудрость Запада [4].

Квинтэссенцией этих мечтаний становится путешествие в царство пресвитера Иоанна, воплощающее идеал теократии, природного и материального богатства и обилия чудесных явлений. Будучи неисправимым обманщиком и задорным авантюристом, Баудолино пишет фиктивное обращение пресвитера Иоанна западным государям. Тем не менее, он не понимает значение этой выдумки для истории и, следовательно, не воспринимает ее как призыв к действию. Только благодаря прозорливости Оттона Фрейзингского, придворного летописца и наставника Баудолино, внушившего необходимость такого путешествия, главный герой с ватагой верных товарищей отправляется в мир, руководствуясь собственной фантазией и таинственной картой Космы, в которой мир представлен наподобие скинии Моисея: согласно ей Земля плоская и квадратная. У. Эко утверждает в статье «Сила лжи» («La Forza del falso»), что даже в раннем Средневековье было доподлинно известна форма Земли в виде шара [5, с. 297]. Однако выбор карты Космы (исторический документ), служит для того, чтобы поставить концептуальный вопрос: как происходит замещение одних представлений (о шарообразной форме) другими, которые могут быть недостоверными, но приводить к действенным проявлениям?

Кроме того, от Оттона Баудолино воспринял урок творческого подхода к сочинительству, основывающегося на воображении и высокой степени условности: «*Если ты собираешься быть автором и слагать, быть может, собственные истории, тебе нужна способность лгать, иначе истории выйдут нудные. Но лгать надлежит с умеренностью. Люди не любят тех, кто лжет по мелочам, и боготворят поэтов, которые лгут только в самом главном*» [3, с. 50].

Вторым аспектом проблемы художественного освоения действительности является постижение прошлого или, другими словами, написание истории. Баудолино начинает понимать это после знакомства с Гипатией, мудрой и очаровательной представительницей рода сатиров. Она, лишь понаслышке знакомая с Западом, задает вопросы о далеких краях, откуда прибыл главный герой. Видя восторг в глазах подруги, Баудолино снова дает волю воображению, поэтому он выступает как ритор, увлекающий в мир фантазий, и, как следствие, то, что Гипатия воспринимает как постижение далеких стран, является фикцией, что совершенно не волнует рассказчика.

Кроме приукрашенного описания Запада Гипатии, в романе присутствует другой рассказ: Баудолино повествует Никите об одноногих исхиаподах,

единорогах и прочих диковинных созданиях, но делает это с претензией на то, что собеседник воспримет фантастическую повесть как серьезное изложение фактов. Меняется не только предмет рассказа (вместо общеизвестных событий захвата Фридрихом итальянских земель — различные этапы путешествия в непознанный мир), но и методологический подход к ведению повествования. Баудолино больше не настолько наивен, чтобы довольствоваться простой фиксацией, как когда он был подростком, и не выступает в качестве поэта и создателя новых мифов.

В рассказе Никите ведущим принципом отбора информации и ее вербального воплощения становится смыслополагание. Баудолино следует наказу Оттона Фрейзингского: «*Утверждать обман — грех. Но обманно свидетельствовать о том, во что ты сам веришь, это достойное занятие! Ты просто возместишь недостаток доказательств того, что существует или произошло*» [3, с. 63]. Центральная проблема в данном случае заключается не столько в определении соотношения вымысла и факта, сколько в выяснении того, что такое факт и истина в широком смысле. С другой стороны, Баудолино признается: «трудность моего положения состоит в том, что я никогда не проводил различий между увиденным и тем, что хотел увидеть…» [3, с. 36]. По сути, он не видит разницы между презентацией и репрезентацией, поскольку они всегда субъективны.

Следует обратить внимание на одну особенность системы персонажей: в романе выводится множество образов писателей: помимо общеизвестных летописцев (Оттон, Никита, Рагевин), среди товарищей Баудолино также есть сочинители (Поэт, Соломон, Гийот, Борон). Подход к творчеству у всех разный, поэтому можно понять, кем главный герой не является. Он не прагматичный карьерист, не ангажированный придворный летописец на службе у величайшего из императоров, не свободный поэт, одурманенный чарующими образами и не только ими, не идеалист. По мере развития сюжета становится очевидным, что Баудолино нацелен на выполнение исключительно эвристической функции словесного творчества. Он новатор, хотя избегает безусловной оригинальности. Инновации у него происходят за счет смешения обширного культурного материала. Будучи крестьянским сыном, Баудолино является носителем народной культуры; находясь при дворе Фридриха Барбароссы — куртуазной; обучение в Париже приближает его к академическим кругам и вагантам; дальнее путешествие — к авторам книг путешествий, которые в те времена стремились не к достоверности, а к открытию чудесных связей и аналогий между всем сущим. Таким образом, главный герой не видит противоречий между научным, фантастическим, поэтическим и иными видами дискурса и легко манипулирует ими. Именно в этом и заключается его талант.

Ориентация Баудолино то на прошлое, то на будущее приводит к тому, что в развитии сюжета прослеживается действие центробежной и центростремительной сил. Если первая толкает героя на авантюры, увлекающие его из реального мира в сферу ноумена, то вторая направляет его в обратный путь на освоенные западноевропейской цивилизацией земли. За счет этого в повествовании романа выделяется **третий пласт**, который условно можно назвать

«Возвращение». Здесь важен не столько рассказ Баудолино, сколько сам процесс и метод, поэтому возвращение следует понимать в широком смысле слова: не только как путешествие в обратном направлении в привычную обстановку, но и как осмысление прожитого опыта в личной и исторической перспективе. В данном повествовательном пласте происходит дальнейшее обогащение проблемы репрезентации. Разрозненные воспоминания представляют собой знаки, нуждающиеся в интерпретации, которых в рамках романа представлено несколько: одна принадлежит главному герою, три другие — его товарищам и одна из важнейших — собеседнику Баудолино Никите Хониату. Примечательно, что все персонажи, за исключением самого Баудолино, который не может ни упорядочить, ни осмыслить пережитое, воспринимают рассказанный опыт как ошибку. Именно поэтому, товарищи покидают своего предводителя в надежде собственными силами искоренить последствия сотворенных ими вместе мифов, а Никита, верящий только в силу факта, считает рассказ Баудолино лживым и пренебрегает данным в начале их долгого разговора обещанием придать смысл и записать услышанное. К тому же интерпретация Никиты и Пафнутия приводит Баудолино к глубокому потрясению. Благодаря ученым грекам, его рассказ, наконец, сложился в законченную историю, где его беспечность оказывается не только беспринципной, но по-настоящему преступной. В результате он падает в обморок и как рассказчик перестает существовать. Показательно, что при этом меняется и повествовательная инстанция: рассказ в заключительных главах романа атрибутируется образцовому автору.

При постепенном усложнении проблемы постижения действительности сам герой остается статичным, и его история обречена повторяться вновь и вновь. В этой связи последовавшее за переосмыслением жизненного опыта столпничество является лишь новым витком в разработке вопроса о внедрении новых идей. Баудолино приходит к пониманию того, что любое утверждение будет восприниматься как истинное только при условии, если оно не противоречит общепринятым представлениям. Как следствие, истинность или ложность выражения носит конвенциональный характер и не зависит от реального положения вещей. Это подтверждается успехом, которым пользовались и выдумки Баудолино до его путешествия к царству Пресвитера Иоанна, и подделки христианских реликвий после возвращения, и бессмыслицы, стилизованные под притчевый язык агиографий и апокрифов. Нарушив ожидания верующих, Баудолино продемонстрировал не только, как создаются мифы, но и как они развенчиваются.

Финал остается открытым: Баудолино, определив для себя ценностные ориентиры, спешит достичь царства Иоанна и тем самым способствовать воплощению в жизнь придуманной им утопии. Но и Никита также смиряется с невозможностью объективного воплощения исторического опыта в тексте, поскольку «большая История допускает неискренности по мелочам, если это на пользу Великой истине» [3, с. 532].

Внимание к феномену игры как основе художественного освоения действительности, утверждение конвенциональности и относительности любого знания, множественность интерпретаций, широкие познавательные возмож-

ности мистификаций — все эти характеристики романа свидетельствуют о том, что художественное постижение действительности осуществляется согласно семиотическим практикам, принятым в обществе любого исторического периода, и стремится к преодолению стереотипов и метанарративов. За счет этого и осуществляется эвристическая функция искусства.

Литература

1. Lilli, L. Con «Baudolino» Eco torna al romanzo / L. Lilli // Repubblica. — 2000. — 11 sett. — P. 43−44.
2. Capozzi, R. The return of Umberto Eco / R. Capozzi // Rivista di studi italiani. — 2000. — № 2. — P. 211−235.
3. Эко, У. Баудолино / У. Эко. — СПб.: Симпозиум, 2003. — 544 с.
4. Caroniti, M. L. Intervista a Umberto Eco / M. L. Caroniti / Lankelot: Associazione Culturale Lankenauta [Электронный ресурс]. — 2002. — Режим доступа: http://www.lankelot.eu/letteratura/eco-umberto-baudolino-contiene-un-intervista-ad-umberto-eco.html. — Дата доступа: 10.10.2013.
5. Eco, U. La forza del falso / U. Eco // Sulla letteratura / U. Eco. — Milano, 2002. — P. 292−304.

Ольга Велюго (Минск)

ГЕНДЕРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ СУБЪЕКТА ЛЮБОВНОГО ДИСКУРСА В РОМАНЕ И. МАКЬЮЭНА «СЛАДКОЕЖКА»

Гендерный подход к интерпретации художественного текста органично вписывается в общую методологию литературоведческого дискурс-анализа. Так, по мнению С. Охотниковой, гендер реализуется во всех трех составляющих дискурса [4], выделенных Ю. Кристевой [3], а затем и другими исследователями (субъект, адресат и объект дискурса) [8]. Рассмотрение гендерной идентичности субъекта становится особенно актуальным при анализе некоторых тематических дискурсов, например, дискурсов любви и сексуальности. В данной статье с этих позиций интерпретируется роман И. Макьюэна «Сладкоежка» (*Sweet Tooth*, 2012).

Как отмечает Г. Пушкарь, современная гендерная теория утверждает важность не столько наличия биологических, социальных, психологических различий между мужчиной и женщиной, сколько их «социокультурн[ой] оценк[и] и интерпретаци[и], а также построени[я] на основе этих различий системы властных отношений» [6]. С этой точки зрения и рассматривается любовный дискурс персонажей в данной статье.

Главная героиня Серена Фрум рассказывает о работе в британской службе безопасности в начале 1970-х гг. В дискурсе Серены обнаруживается немало противоречий, которым находится неожиданное объяснение: «воспоминания» героини поддельны, они написаны от ее имени другим героем романа — писателем Томом Хейли, возлюбленным Серены. Поддельное авторство означает, что образ Серены — это та идентичность, которой наделяет ее мужчина; т. е. Серена остается загадкой, поскольку ей так и не предоставляется аутентичное слово — от себя самой. Она вытесняется за пределы собственного

дискурса, превращается из субъекта дискурса в адресата. Итак, встает проблема гендерной идентичности субъекта любовного дискурса.

Несмотря на то, что 1970-е гг. показаны как время сексуальной свободы и эмансипации женщин, система властных отношений во многом по-прежнему консервативна. Женщины получают новые возможности (жизнь Серены отличается от положения ее матери, полностью посвятившей свою жизнь мужу), однако дискриминация в профессиональной сфере все еще имеет место. Серена отмечает «a routine fact of life: men and women had separate career tracks and only men became officers» [11, с. 34], — и по-прежнему живет в мужском мире: «Generally both head and shoulder belonged to men. It was unusual for a woman to be approached in that much-described, time-honored way» [11, с. 13]. Об этом свидетельствуют и насмешки над Сереной в Кембридже и в МИ-5 (сам факт того, что она смогла окончить престижный университет по специальности математика, недооценивается). Вот как пренебрежительно характеризуют Серену питавшие к ней симпатию мужчины: «actually rather gorgeous» [11, с. 14] (сильное позитивное значение прилагательного нивелируется снижающим наречием); «Just an ordinary girl, averagely stupid, glad to have a job» [11, с. 208]. Итак, мужской взгляд на женщину остается взглядом свысока.

Гендерная идентичность Серены, созданная Томом Хейли, — это образ «сладкоежки», т. е. распространенный в массовой культуре стереотип «блондинки» — легкомысленной, легкодоступной красивой девушки, глуповатой, невежественной и поверхностной, несмотря на все ее незаурядные умственные способности и прочие достоинства, которые целенаправленно и устойчиво снижаются на протяжении всего повествования. В результате возникает эффект некоторой противоестественности, нарочитости образа, который лишается правдоподобия и подвергается иронии.

В целом, дискурс Серены отличается выраженной маскулинностью — это избегающий сентиментальности дискурс сексуальности. Сексуальная революция поспособствовала активному проникновению сексуальности в сферу дискурса — в том числе, и в сферу «женского» дискурса. Действительно, в дискурсе Серены преобладает именно дискурс сексуальности в ущерб любовному. Рассказывая о своем романе с профессором Тони Каннингом, Серена говорит не о любви, а о приключении: «It was all new, an adventure that proved my own maturity. A knowing, older man *doted* on me. I forgave him everything. And I *loved* those soft-cushioned *lips* (курсив наш. — *О. В.*). He kissed beautifully» [11, с. 19]. Между тем, героиня предстает не просто влюбчивой эмансипированной девушкой, легко вступающей в связи с мужчинами, но также доброй, привязчивой, нетребовательной, терпеливой, заботливой и даже в некотором роде консервативной. В этом отношении признание в любви к Каннингу становится значимой лакуной этого дискурса.

Маскулинность дискурса Серены, однако, нельзя объяснить тем фактом, что настоящим автором его является мужчина — Том Хейли. Особенности любовного дискурса, в первую очередь, предопределяются феминностью и маскулинностью личности — доминированием, в психоаналитической терминологии К. Г. Юнга, Анимы или Анимуса в психике [10], а не просто принад-

лежностью к полу или даже гендеру (маскулинность данного любовного дискурса не означает, что героиня сама по себе недостаточно женственна, а также не связана с гендерной идентичностью). Согласно К. Г. Юнгу, «как анима, будучи интегрирована, становится Эросом сознания, так и анимус становится Логосом; и как анима наделяет сознание мужчины соотнесенностью и способностью вступать в отношения, так анимус придает сознанию женщины способность к рефлексии, обдумыванию, самопознанию» [9].

Классическая традиция литературного любовного дискурса — преимущественно мужская с точки зрения авторства (женский литературный дискурс вообще имеет не такую обширную традицию, как мужской [6]), — как правило, отличается высокой степенью феминности: сентиментальностью, эмоциональностью, лиричностью, иррациональностью. Эти качества традиционно считаются атрибутами женственности и связываются с Эросом, в то время как маскулинность ассоциируется с Логосом.

Постмодернистская ироничность и пародийность ведут к усилению маскулинности любовного дискурса, поскольку сентиментальность остается в тексте, в основном, в качестве объекта пародии — сентиментальное, по Р. Барту, становится непристойным [1, с. 213]. Подобное восприятие объясняется протестом против длительного ханжеского замалчивания сексуальности и неправдоподобной заменой ее сентиментальностью. Таков и дискурс Серены, созданный Томом Хейли. Впоследствии оказалось, что засилье дискурса сексуальности в ущерб сентиментальному любовному тоже явилось крайностью. Поэтому «постпостмодернизм» с его поворотом к чувствам вновь актуализирует утратившую актуальность феминность любовного дискурса.

Эта возрожденная феминность имеет место и в тексте «Сладкоежки». Она все еще подвергается иронии, сопровождаясь такими эпитетами, как «пошлый», «старомодный», но при этом снова получает признание. Так, в начале романа героиня говорит о художественной литературе, обнаруживая интерес к литературному любовному дискурсу: «*Generally, I preferred people to be falling in and out of love… It was* ***vulgar*** (выдел. нами. — *О. В.*) *to want it, but I liked someone to say "Marry me" by the end. Novels without female characters were a lifeless desert*» [11, с. 6]. В конце романа Том Хейли от своего имени возвращается к этой мысли: «*What I'm working my way toward is a declaration of love and a marriage proposal. Didn't you once confide to me your* ***old-fashioned*** (выдел. нами. — *О. В.*) *view that this was how a novel should end, with a "Marry me"?*» [10, с. 300]. Несмотря на то, что романтический «хэппи-энд» здесь пародируется, он осознается как желанный для обоих героев, таким образом, имеет место самоирония. Это дискурс «эпох[и] утраченной простоты», о котором говорит У. Эко [9, с. 77]: герои стесняются собственной сентиментальности. Финал романа остается открытым по инициативе Тома Хейли — автора, который пишет в эпоху постмодерна, однако роман, подобно его героям, скорее избегает сентиментальной демонстрации «хэппи-энда», нежели предполагает множественные варианты дальнейшего развития событий.

Рукопись романа и письмо Тома, адресованное Серене, предстают в результате развернутым признанием в любви и предложением руки и сердца —

т. е. могут рассматриваться как имплицитный, нетрадиционный любовный дискурс, который избегает сентиментальности и маскируется чем-то другим, а именно мемуарами, автобиографией. Вместе с тем, эта история по мере своего развития становится не чем иным, как историей любви, и подтверждает извечное стремление влюбленного к слиянию с Другим; в данном случае это слияние действительно осуществляется — с помощью дискурса.

Чтобы поставить себя на место Серены, Том должен отчетливо представить жизнь своей возлюбленной: «*…I had to taste your loneliness, inhabit your insecurity, your longing for praise from superiors, your unsisterliness, your minor impulses of snobbery, ignorance and vanity, your minimal social conscience, moments of self-pity, and orthodoxy in most matters. And do all this without ignoring your cleverness, beauty and tenderness, your love of sex and fun, your wry humor and sweet protective instincts*» [11, с. 300]. Здесь отчетливо формулируются негативные, теневые качества личности Серены: снобизм, тщеславие, невежество, низкий уровень социального самосознания, — а также ее сложные семейные взаимоотношения и эмоциональная нестабильность: жалость к себе, чувство одиночества. Том Хейли испытывает затруднения в создании многостороннего женского образа, которому присущи и красота, доброта и нежность. Это неслучайно, поскольку, когда Том решает написать историю от лица Серены, он обижен на возлюбленную, и позитивная Анима преобразовалась в негативную [12, с. 15].

Однако будучи писателем, Том стремится к объективности и самоанализу. Мужской взгляд на женщину является отражением образа не столько женщины, сколько самого мужчины с его интересом к сексуальности и амбициозностью: «*All my needs beyond the sexual met and merged: I was reading, I was doing it for a higher purpose that gave me professional pride, and I was soon to meet the author*» [11, с. 94], — пишет Том Хейли от лица Серены. В результате в образе Серены Том видит собственное отражение: «*Living inside you I saw myself clearly: my material greed and status hunger, my single-mindedness bordering on autism. Then my ludicrous vanity, sexual, sartorial, above all aesthetic — why else make you linger interminably over my stories, why else italicize my favorite phrases?*» [11, с. 300]. Оказывается, что теневые черты Серены присущи и самому Тому, в еще большей степени: «легкие порывы тщеславия» Серены превращаются в «нелепое тщеславие» Тома; «желание похвалы от начальства»– в «жажду статуса»; «одиночество» — в «аутизм». «Сладкоежкой» становится сам Том Хейли, который не работает; проводит время с красивой молодой женщиной; тратит деньги, выплачиваемые ему государством, на развлечения; занимается творчеством в свое удовольствие — т. е. ведет богемную жизнь.

Создание образа возлюбленного Другого по своему подобию (проекция собственной Анимы на любимую женщину) и любовь к Другому, которая есть в действительности любовь к самому себе в Другом, — характерные атрибуты влюбленности [2, с. 12]. Изучая Серену, Том проанализировал самого себя и с помощью эмпатии и рефлексии вышел за границы переживания влюбленности: «*To recreate you on the page I had to become you and understand you (this is what*

novels demand), and in doing that, well, the inevitable happened. When I poured myself into your skin I should have guessed at the consequences. I still love you. No, that's not it. I love you more» [11, с. 300]. Почувствовав одиночество возлюбленной, ее нелегкий быт, беззащитность во враждебном мужском мире, сконструировав ее дискурс и «пожив» ее жизнью, он по-настоящему понял и полюбил ее. Таким образом, И. Макьюэн утверждает мысль о том, что только благодаря эмпатии любящие друг друга люди способны прийти к взаимопониманию и создать основу для счастливой совместной жизни.

Итак, попытки выделить особенности любовного дискурса персонажей, обусловленные сугубо гендерным фактором, представляются не вполне правомерными. Т. н. гендерные маркеры — не что иное, как стереотипы, условные черты, традиционно приписываемые «мужскому» и «женскому» дискурсам [5, с. 149]. Они закреплены в различных дискурсивных практиках, обусловлены широким экстралингвистическим контекстом. Надежных критериев не существует, и это становится очевидным при анализе таких произведений, в которых пол героя или действительный субъект дискурса неизвестен. Утверждение о том, что гендер конструируется в языке, стало общим местом [5, с. 149], однако оно противоречиво: в дискурсе могут воплощаться различные гендерные атрибуты — признаки и мужественности, и женственности, которые не поддаются однозначному соотнесению с гендерной идентичностью субъекта. Неизменным остается традиционное «я люблю тебя» — универсальная формула любовного дискурса.

Литература

1. Барт, Р. Фрагменты речи влюбленного / Р. Барт. — М.: Изд-во Ad Marginem, 1999. — 431 с.
2. Джонсон, Р. Мы. Источник и предназначение романтической любви [Электронный ресурс] / Р. Джонсон. — М.: Изд-во «Гиль-Эстель»; СПб.: Университет. книга, 1998. — Режим доступа: http://psiland.narod.ru/psiche/Jonson/We/index.htm. — Дата доступа: 16.09.2010.
3. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. — М.: ИГ Прогресс, 2000. — С. 427−457.
4. Охотникова, С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики [Электронный ресурс] / С. Охотникова // Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе. — Ч. 2. — Иваново: Иванов. гос. ун-т, 2002. — С. 273−279. — Режим доступа: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/gender_issledovanija_v_literature.htm. — Дата доступа: 13.08.2013.
5. Поваляева, Н. С. Дженет Уинтерсон, или возрождение искусства лжи / Н. С. Поваляева. — Минск: РИВШ, 2006. — 281 с.
6. Пушкарь, Г. А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект (на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой): дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Г. А. Пушкарь. — Ставрополь, 2007. — 234 с.
7. Турутина, Е. С. Гендерная деконструкция смыслов любви в контексте отечественного философско-культурологического дискурса: дисс. канд. философских наук: 09.00.13 / Е. С. Турутина. — Томск, 2004. — 216 с.
8. Тюпа, В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / В. И. Тюпа. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — 80 с. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://poetics.nm.ru. — Дата доступа: 10.09.2013.
9. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко. — СПб.: «Симпозиум», 2007. — 92 с.

10. Юнг, К. Г. AION: Исследование феноменологии самости / К. Г. Юнг // Избранное / Пер. с нем. Е. Б. Глушак, Г. А. Бутузов, М. А. Собуцкий, О. О. Чистяков; отв. ред. С. Л. Удовик. — Минск: Попурри, 1998. — С. 159–246.
11. McEwan, I. Sweet Tooth / I. McEwan. — N.Y.: Doubleday, 2012. — 304 p.
12. Sanford, J. The Invisible Partners: How the Male and Female in Each of Us Affects Our Relationships / J. Sanford. — Mahwah: Paulist Press, 1980 — 139 p.

Наринэ Шахназарян (Минск)

ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО ТЕКСТА («КРИСТАБЕЛЬ» С. Т. КОЛРИДЖА)

Поэма «Кристабель», наряду со «Сказанием о Старом Мореходе» — одно из вершинных произведений выдающегося английского поэта эпохи романтизма С. Т. Колриджа (1872–1834), интерпретации которого посвящена обширная исследовательская литература в русле психологии З. Фрейда, «потока сознания» Дж. Джойса, сюрреализма [1, с. 14]. Р. Х. Фогль называет Колриджа основоположником науки о творчестве (*«science of creativity»*), первопроходцем в область подсознательного [2, с. 18]. По словам Т. А. Ричардса, его открытия в психологии и семантике легли в основу науки о воображении (*«science of the imagination»*) [3, с. 7–11]. К. Кобурн, как и Ричардс, отмечает переход Колриджа от хартлианского ассоциационизма к идеям гештальтпсихологии, настаивающей на органической целостности психической природы человека [4, с. 27].

В созданных С. Т. Колриджем в 1798 г. поэмах, как в трилогии, раскрываются соответственно темы обретения нравственной природы человека («Сказание о Старом Мореходе»), угрозы ее трансформации («Кристабель») и гармонии божественной и земной природы человека-творца («Кубла Хан»). «Человек не движется циклически, хотя это свойственно природе. Путь человека подобен полету стрелы», — отмечает позже Колридж в «Застольных беседах» [5, с. 177].

К моменту написания поэмы «Кристабель» С. Т. Колридж проделал долгий путь осмысления теории ассоциаций от Локка, Гоббса, Спинозы, Хартли до Беркли. Под влиянием Беркли Колридж приходит к выводу о том, что для постижения сущности реальности недостаточен опыт, достигаемый осмыслением ощущений, ассоциаций между психологическими рефлексиями человека. В таком случае нравственные истины ставятся в зависимость от элементарных психических усилий мозга. Но для обретения связи между человеком и абсолютным первоначалом — Богом — необходим акт воли, нравственный поступок, венчающий духовное усилие верящего в единосущность бытия. Впоследствии в работе «Наставление государственному деятелю» С. Т. Колридж отличает два типа воли как регулятора действия людей: 1) «внедренную в разум и веру»; 2) находящую «абсолютное побуждение к действию в самом себе». Теоцентрический субъективный идеализм Беркли с определением априорной сущностной ценности бытия, открываемой усилием творческого сознания и веры, приводит С. Т. Колриджа к

глубочайшему философско-эстетическому открытию — теории Воображения. В этом контексте оформляется концепция человека-субъекта (person), воплощающего органическое единство божественной (духовной) и материальной (земной) ипостасей природы, и человека-объекта (individuality), не осознающего этого единства, живущего случайными ощущениями. «Мы можем ощущать вещь, событие, качество... только по направлению к личности (*«toward a Person only»*). Личностное во мне — основа и условие Религии, а одинокая индивидуальность есть объект» [6, I, с. 226]. По мысли Колриджа только моральное существование (*«moral being»*), а именно духовность и религия человека могут послужить мостиком между идеей абсолютного целого (*«the Idea of Absolute One»*) и разумом человека.

В «Кристабели» Колридж, используя стилевые приемы средневековой баллады, создает романтическую поэму о трагедии насильственного обезличивания человека при помощи манипуляции его безвольных ощущений. Вместо языка аллегорической персонификации добра и зла, характерного для «готического» сюжета, Колридж создает язык многозначных символов, передающих загадочную атмосферу переплетения истины и обмана, сна и яви. С языком аллегории связаны фантазия (fancy) как вид памяти, рассудок (understanding), предрассудки (superstitions), с языком символов — воображение (imagination), разум (reason), вера (faith). Столь сложной темой поэмы объясняется незавершенность ее сюжета. «Причина, по которой я не окончил “Кристабель”, не в том, что я не знал, как это сделать... Задача, поставленная в “Кристабели” — самая сложная для исполнения в поэме — дьявольщина при свете дня...», — признает сам автор [5, с. 72]. В. М. Жирмунский, например, считал, что Колридж просто не справился с повествовательной канвой поэмы [7, с. 30].

Пограничная атмосфера между светом и тьмой, сознанием и подсознанием героев «Кристабели» подчеркивается с первых строф поэмы в описании ночного леса и замка. Полночная тишина и сонный крик петуха создают тревожный звуковой фон неопределенности. Ночь холодна, но не темна, небо затянуто тучами, но пропускает свет, луна полная, но мутная, уже весна, но тепла еще нет. Появление Кристабели в поздний час вдали от замка объясняется сном о рыцаре-женихе, о котором она хочет помолиться. Вздох молитвы прерывается странным звуком, похожим на завывание ветра или стон, что создает контраст спокойного звука небесно чистой души и резкого звука потустороннего мира, обнаруживающего свой обманчивый облик по обратную сторону голого дуба, у которого молилась Кристабель. Существует несколько версий о происхождении Джеральдины, связанные с теми или иными установками их авторов. Колдунья-оборотень, выдающая себя то за дочь лорда де Во, то жениха Кристабели — предполагаемое развитие сюжета недописанной поэмы по версии доктора Гилмана [8, с. 255]. Невольная жертва роковой силы судьбы — версия в духе немецких романтиков (Лорелея в интерпретации К. Брентано) [8, с. 257], посланница небес во испытание добродетели Кристабели, ночной вампир [9, с. 51–52].

Можно предположить, что Джеральдина не играет самостоятельную роль посланницы силы зла, однозначной персонификацией которой ее пытаются

представить. Колриджа не интересуют простые умозрительные аллегории, сказочные, фольклорные персонажи в качестве атрибутов средневекового сознания или мистического готического колорита старины. Как и в «Старом Моряке», его интересует «нравственная история человека», происхождение зла, противоречащего и чувству, и рассудку. На этот раз в центре внимания взаимоотношения человека не с внешней природой земного шара, утрачиваемой и обретаемой героем, как в «Старом Моряке», а с внутренней природой сознания и подсознания героев — задача неизмеримо более сложная.

Образ Джеральдины может быть истолкован как материализация неосознанных состояний души героев поэмы, и прежде всего Кристабели, которая в одиночестве пытается побороть стихийное течение хаотического потока воплощения импульсов неконтролируемых рассудком ощущений, воспоминаний, желаний. В их числе — переживание о рыцаре-женихе, возможно испытывающем опасности очередного сражения, или спасающего Прекрасную Даму от врагов. И в этот момент Джеральдина выдает себя за несчастную жертву преследования пятью рыцарями. Особое значение приобретает сцена, в которой Джеральдина оказывает сопротивление вызванному Кристабелью сквозь мрак духу матери, о которой она тоскует. Возникает мотив чудотворного напитка — вина, приготовленного из целебных диких трав матерью Кристабели. Первый глоток вина, сделанный Джеральдиной, заставляет ее ощутить на себе воздействие противоположной силы, издать глухой крик властительницы тьмы, не желающей отступать перед светом небесного царства, откуда, по-видимому, только и может придти дух матери Кристабели. В самом же тексте поэмы по ходу разворачивающихся событий даются версии ответов относительно их таинственности (своеобразные внутритекстовые глоссы). Как правило, эти ответы имеют рассудочный характер: причиной подавленного состояния Джеральдины называется либо видение призрака (версия сказителя), либо усталость с дороги (предположение Кристабели). Обращенный к небесам взор Кристабели и второй глоток вина, сделанный Джеральдиной, похоже укротили темные силы, что признает сама гостья замка («*Even I in my degree will try, // Fair maiden, to requite you well»* — «Даже я насколько могу, постараюсь, прекрасная дева, отблагодарить тебя добром») [10, с. 83]. Единственное, что невозможно было изменить в Джеральдине — ее настоящий отталкивающий облик, скрытый наяву под внешностью прекрасной дамы и на мгновение приоткрывшийся Кристабели перед сном, в момент разоблачения. Невинная душа Кристабели, «добродетель, вещающая ее устами» [10, с. 84] лишили Джеральдину возможности причинить ей зло. Более того, Джеральдина осознает неизбежность открытия своей истинной сущности Кристабелью («мой стыд», «мою печаль») и, словно предостерегая себя от разоблачения, предупреждает Кристабель о том, что ей никто не поверит (*«For this is alone in // Thy power to declare, // That in the dim forest // Thou heard'st a low moaning, // And found'st a bright lady, surpassingly fair;// And didst bring her home with thee in love and in charity, // To shield her and shelter her from the damp air.'»* — «Единственное, что в // Твоей власти — объявить, // Что в темном лесу // Ты услышала тихий стон, // И нашла блистательную леди, невероятно прекрасную; //

И привела ее домой сама с любовью и милосердием, // Чтобы защитить ее и приютить ее от сырого воздуха») [10, с. 84].

Заключение первой части поэмы является емким обобщением психологической драмы, пережитой главной героиней. Первая сцена — молитва Кристабели в лесу, противопоставлена второй сцене — сновидению наяву, исполненному ужаса и чувства одиночества, подобно двум контрастным состоянием души человека — невинности и опыта. При этом сцена молитвы имеет черты несколько искаженного отражения произошедшего реального события в воспоминании Кристабели, на которую уже попыталась повлиять Джеральдина. Данный вывод подсказывает подбор уточняющих эпитетов (*«Her face, oh call it fair not pale, // And both blue eyes more bright than clear»* — «Ее лицо, о назови его прекрасным, не бледным, // И голубые глаза более блестящими, чем ясными» [10, с. 85]. Однако ни во сне, ни наяву, ни в воспоминаниях, ни в текущем времени, Кристабель не утрачивает священной чистоты своей души (*«Who, praying always, prays in sleep»* — «Кто молится всегда, молится и во сне» [10, с. 86]. Освободившись от гнетущего сна, Кристабель возвращается к своей исконной, неискаженной сущности благодаря искренней вере («Святые помогут, если человек воззовет»). Процесс «самособирания», возвращения к себе («Кристабель // Собирает себя из-под своего транса») сопряжен с символикой света (*«...she seems to smile // As infants at a sudden light!»* — «...она словно улыбается, // Как младенцы от внезапного света!»).

Во второй части вину за свои ночные видения Кристабель поначалу берет на себя, не в силах связать их с прекрасным обликом Джеральдины, которая вскоре представляется сэру Леолайну как дочь его давнего друга лорда Роланда де Во из Трайермена. Давнее чувство вины за обиду, нанесенную близкому другу непримиримой враждой, заставили его увидеть в Джеральдине черты друга юности. Барон исповедует верность строгим правилам поведения, предписанного этикетом и традициями (регулярный звон колоколов в память о жене, память о друге молодости, выговор дочери за нарушение правил гостеприимства). Парадоксальная связь между иррациональным процессом активизации разрушительной силы зла и поведением, продиктованным этикетом, игнорирующим духовное общения между отцом и дочерью в угоду формальным правилам, поразительно точно отмечена в поэме. Только в воображении Кристабели и барда Бреси (его видение змеи вокруг шеи голубки) открывается подлинная сущность зловещей гостьи, манипулирующей памятью и ощущениями героев. Заключение второй части поэмы представляет собой философское обобщение драмы сознания, финал которой непредсказуем в ситуации неразличения добра и зла, веры и неверия, истины и лжи, паралича воли в потоке противоречивых мыслей и чувств.

Поэма С. Т. Колриджа неисчерпаема по глубине прочтения и множественности подходов к интерпретации уникального текста, однако в современной методике интерпретации классического текста часто можно наблюдать аксиологическую трансформацию оригинального смысла. Так, в статье известного российского ученого в области английского романтизма можно обнаружить, на наш взгляд, пример сочетания интересного подбора

фактического материала биографического, исторического характера с противоречащим авторскому замыслу и содержанию текста выводом в оценке героев. Сопоставляя поэму С. Т. Колриджа с «Потерянным Раем» Мильтона, автор выстраивает аналогию грехопадения героев: *«…нечестивое поведение Кристабели…влечет за собой соблазнение других жителей замка»* [11, с. 35], тогда как, в отличие от мильтоновского Сатаны, восставшего против воли Творца, Кристабель — невинная и наивная жертва сострадания просящему о помощи (Джеральдине при встрече в лесу). В отличие же от Евы, в грехопадении которой мильтоновский герой стремится приумножить свое противостояние Богу, Кристабель движима не любопытством и своеволием, а милосердием и добротой. То же искажение смысла — в оценке образа Джеральдины (*«Соприкасаясь с Джеральдиной, герои заражаются влечением к телесному и становятся слепы и глухи к духовному»*) [11, с. 34]. Если бы речь шла о жанре средневекового моралитэ, то подобная дихотомия: телесные грехи и духовные добродетели, борющиеся за душу героя, подошла бы. Но поэма С. Т. Колриджа раскрывает более сложную природу зла, проистекающую из разлада сознательного и бессознательного, воли и безволия, сущности и явления, подмены истинного и ложного, органического (воображение, символ) и механического (фантазия, аллегория) способа мышления. Джеральдина манипулирует не телесными греховными страстями героев, а их чувством вины, которое обременяет их память, последовательно перевоплощаясь в их глазах в то существо, которое они видят перед собой для раскаяния и искупления вины. Кристабели она представилась жертвой преследования рыцарей, сэру Леолайну — дочерью его бывшего друга, с которым он некогда поссорился и сожалел об этом. В комнате Кристабели Джеральдина пытается принять облик матери, ранняя утрата которой горько печалит героиню. Кристабель осознает зловещую природу Джеральдины и пытается в немом одиночестве оказать ей сопротивление в кульминационный момент, когда невольно повторяет, как в гипнотическом трансе, ее змеиный взгляд. Вывод о том, что *«Колридж рассматривал происшедшее с Кристабелью как историю свершившегося грехопадения»* [11, с. 35] противоречит самому замыслу автора, но согласуется с концепцией жесткой аналогии поэме Мильтона.

Литература

1. Baker, J. V. The Sacred River. Coleridge's Theory of the Imagination / J. V. Baker; With an introd. by R. H. Fogle. — New York, 1957.
2. Fogle, R. H. The Idea of Coleridge's Criticism. Berkeley / R. H. Fogle. — Los Angeles, 1962.
3. Richards, I. A. Coleridge on Imagination / I. A. Richards. — London, 1934.
4. Coleridge, S. T. An Inquiring Spirit. A New Presentation of Coleridge from his Published and Unpublished Writings / S. T. Coleridge; Ed. by K. Coburn. — N.-Y, 1951.
5. Coleridge, S. T. Table Talk & Omniana / S. T. Coleridge — Oxford: OUP, 1917.
6. Coleridge, S.T. The Collected Letters / S.T. Coleridge; Ed. by Earl L. Griggs: In 6 vols. — Oxford: Clarendon Press, 1956–1971. — V. 1.
7. Жирмунский, В.М. Байрон и Пушкин / В.М. Жирмунский — Л., 1978.
8. Колридж, С. Т. Стихи / С. Т. Колридж— М., 1974.
9. Nethercot, A. The Road to Tryermaine. A Study of the History, Background and Purposes of Coleridge's «Christabel» / A. Nethercot — N. Y.: Russel and Russel, 1962.
10. Coleridge, S.T. Verse & Prose / S.T. Coleridge— M., 1981.

11. Халтрин-Халтурина, Е. В. Диптих С. Т. Колриджа «Кристабель» и мильтоновские традиции / Е. В. Халтрин-Халтурина, С. Т. Диптих — Изв. РАН. Сер. Лит. и яз. Том 67. — № 6 (2008). — С. 24–37.

Оксана Разумовская (Москва)

РЕВИЗИОНИСТСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ РОМАНА ШАРЛОТТЫ БРОНТЕ «ДЖЕЙН ЭЙР» В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ

Роман Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» относится к числу произведений, которые обладают уникальным статусом в литературном мире. Он принадлежит к условному и зыбкому объединению текстов под названием «классика», знаменуя собой важнейший этап в развитии английского (и шире, европейского) романа, и в этом качестве уже более полутора столетий вдохновляет филологов на новые исследования и открытия. Одновременно «Джейн Эйр», фактически, является самым популярным и признанным во всем мире «женским» романом. Являясь источником в разной степени удачных повторов, подражаний и вариаций, шедевр Шарлотты Бронте продолжает свое литературное существование на границе беллетристики и массовой литературы. Он отмечен особой жанровой и стилистической универсальностью, которая позволяет рассматривать его в контексте различных исследовательских концепций: как часть викторианской культуры — и как оппозицию ей; как развитие готической, романтической, сенсационной парадигмы — и как предтечу литературы массовой, беллетризованной, а также сугубо «женской». Свидетельством уникальной «переводимости» романа, его востребованности в современной культуре стало значительное число его переделок и подражаний, которые эксплуатируют в высшей степени романическую сюжетную формулу: любовь бедной гувернантки к богатому аристократу.

Немало романов англоязычных авторов конца XX — начала XXI в. было написано как ответ на произведение Бронте или его «переписывание». Одной из первых свою реплику в этом литературном диалоге озвучила Джин Рис своим романом «Широкое Саргассово море» (Wide Sargasso Sea, 1966), в котором излагалась история жизни Берты, первой жены Рочестера, до ее переезда в Англию.

Роман Джин Рис получил особый статус в литературном мире. Выступая в качестве приквела к событиям, описанным Шарлоттой Бронте в ее знаменитом шедевре, «Широкое Саргассово море» при этом обладает и собственной художественной значимостью, так как подвергает пересмотру не только сюжетные линии текста-источника или характеры главных героев, но и полемизирует с той системой ценностей, которая породила «Джейн Эйр». Родившаяся в Вест-Индии Джин Рис выступает против расовых и социальных стереотипов, касающихся обитателей британских колоний, и ставит под сомнение нравственное превосходство самих колонизаторов. Кроме того, писательница стремится преодолеть бинарный антагонизм викторианских взглядов на женскую сущность. Ее героиня далека от идеала, так как обладает сложным, противоречивым и неуравновешенным характером, однако она не является тем чудовищем,

которым Берта предстает в глазах читателя «Джейн Эйр» («*Что это за существо, которое, приняв облик обыкновеннейшей женщины, так непостижимо меняло голос? То это был насмешливый демон, то дикий коршун, терзающий падаль*», *пер. В. Станевич*).

Джин Рис наделяет героиню правом голоса, и вместо безумного хохота или зловещего бормотания, тревожившего покой Джейн Эйр, мы слышим полный неподдельного страдания рассказ о тревожном детстве, разорении семьи, смерти брата. Повествование Берты (в романе Рис — Антуанетты) отчетливо обозначает размах семейной трагедии, рисуя вырождение когда-то богатой и состоятельной семьи ямайских плантаторов. С первых же сцен очевидно, что безумие будущей миссис Рочестер — не только наследственное, но еще и неотвратимое, т. к. является следствием пережитых в детстве и юности травм, унижения, болезненных разочарований. Навязанный Антуанетте брак с равнодушным к ней англичанином и отъезд на его далекую и холодную родину усугубляют развитие болезни. Героиня «Саргассова моря» — ранимая, болезненно одинокая молодая женщина, чьей жизнью манипулируют окружающие ее мужчины: брат, отчим, муж, а сама она лишь повторяет судьбу своей матери. Для Шарлотты Бронте Берта была, в первую очередь, препятствием между Рочестером и Джейн, необходимым по сюжету для познания героями глубины собственных чувств в процессе преодоления испытаний. Кроме того, ее зловещий образ, хохот по ночам, нападение на Рочестера и Ричарда Мейсона создавали в Торнфилд-Холле готическую атмосферу и позволяли выгодно оттенить стойкость и здравомыслие Джейн в неординарных ситуациях.

Кроме статуса миссис Рочестер, принадлежавшего в разное время обеим героиням, у Бронте ничто не наводит на мысль о сходстве двух образов. Джин Рис, напротив, акцентирует параллелизм жизненных линий Джейн и Берты: трудное, одинокое детство, неприятие родных и окружающих, отсутствие семейного «гнезда», независимый характер, богатое, подчас даже болезненное воображение, при этом склонность к самоанализу и рефлексии (которая у Берты ослабевает по мере развития болезни). Рис даже заимствует небольшую, но красноречивую деталь из оригинального текста для усиления сходства: в доме миссис Рид Джейн бьет сын хозяйки Джон, разбивая девочке лоб. С Бертой происходит аналогичный эпизод — в нее кидают камнями местные дети. Утешают обеих посторонние им люди. Стремление Джин Рис сопоставить двух героинь подчеркивается автобиографической, как и у Бронте, формой романа.

В диалоге Рочестера и Антуанетты звучит реплика, которая, взятая вне сюжетного контекста, позволяет объяснить сам факт появления ревизионистских переработок классики: «Другая сторона существует всегда». В «Джейн Эйр», как и во многих других произведениях мировой литературы, приоритет сюжетных линий и система персонажей выстроены в соответствии с идеей и замыслом автора, однако романный материал почти всегда содержит некий неизрасходованный остаток, обладающий потенциалом развития. Это дает возможность самым творчески одаренным читателям додумывать, а самым

дерзким сочинителям дописывать или переделывать уже существующее чужое творение. В случае с романом Бронте сложно сказать, вдохновляет ли беллетристов слава первоисточника или успех его «неавторизованного» продолжения.

Тексты, основанные на сюжете «Джейн Эйр», обращаются к тем персонажам или ситуациям, которые не были достаточно освещены в самом романе. При этом основная идеи ревизионистского прочтения — показать истинный характер произошедших событий, т. е. уличить автора оригинального текста в замалчивании, искажении сюжетных «фактов» или простительном для его эпохи, но нуждающемся в корректировке «заблуждении». Например, Эмма Теннант, автор одной из самых известных переделок (Thornfield Hall: Jane Eyre's Hidden Story, 2002), в предисловии приводит цитату из оригинального романа, где описываются отношения Джейн и Адель после свадьбы бывшей гувернантки с Рочестером. Автор современного «римейка» выражает сомнения в том, что подобное уважительное и дружелюбное общение между Джейн и ее воспитанницей, а затем падчерицей, возможно, поэтому ставит задачу разобраться в «истинной» природе чувств двух женщин друг к другу и к Рочестеру. Результатом подобного прочтения становится сенсационно-разоблачительный римейк, в котором Адель поначалу ненавидит свою гувернантку, видя в ней препятствие к воссоединению своих родителей, зато дружелюбно общается с Бертой, которая (видимо, в соответствии с «легендой» романа Джин Рис) вовсе не безумна. В духе самого «ходового» бульварного чтива, в романе Э. Теннант присутствует жестокое убийство, разлученные близнецы и роковая тайна, касающаяся Селин Варранс, а не Берты Мейсон.

Как и Джин Рис, Эмма Теннант попеременно доверяет повествование различным персонажам, включая Грейс Пул — очевидно, в качестве воплощения стихийно сформулированного автором «Широкого Саргассова моря» принципа о «другой стороне». Однако современники Эммы Теннант не были убеждены всесторонностью освещения событий в романе, поэтому римейки «Джейн Эйр» продолжали появляться.

Французская линия сюжета привлекла также Клэр Мойз, чей роман «Adele, Grace and Celine: the Other Women of Jane Eyre» (2009) пронизан мелодраматическим пафосом. Роман построен как переписка Селин и Грейс Пул. Мать Адель отправила девочку в Англию в надежде, что Рочестер даст ей образование и положение в высшем свете, однако материнские чувства берут верх, и Селин находит возможность следить за жизнью дочери, получая письма от Грейс Пул. Роман также можно считать условным сиквелом оригинального текста, так как его события простираются до Первой мировой войны, во время которой Адель работает медсестрой.

Другие сиквелы сосредоточены на судьбе детей Рочестера и Джейн. Писателей привлекает идея заглянуть за сюжетную границу, обозначенную самой Шарлоттой Бронте при помощи знаменитой фразы «Reader, I married him» (глава 38). Современные авторы скептически относятся к возможности семейного счастья Джейн и Рочестера, о чем спешат заявить в собственных версиях этой истории. Элизабет Ньюарк в романе с исчерпывающим названием Jane Eyre's Daughter повествует не столько о жизни четы Рочестер, которая

вместе с сыном уезжает в Вест-Индию, сколько о злоключениях их дочери Дженет, вынужденной делать выбор между двумя поклонниками.

Хилари Бейли, чьей специальностью являются литературные переработки классических произведений («Невеста Франкенштейна», «Кассандра, принцесса Трои»), больше заинтересована в том, как изменилась жизнь Джейн после свадьбы. В романе «Mrs. Rochester: The Sequel to Jane Eyre» (1997) Торнфилд-Холл восстановлен из пепла, и это возвращает к жизни давние кошмары и призраки прошлого. В этой версии у Джейн есть сын, Джонатан, и она ждет еще ребенка, которому не суждено родиться. В романе снова появляется «колониальная» линия, так как Рочестера шантажирует сестра покойной Берты. Очевидно, «Миссис Рочестер» Бейли служила одним из источников вдохновения для Эммы Теннант, т. к. в этой версии Адель тоже ненавидит свою мачеху и надеется на воссоединение Рочестера с Селин. Реабилитация образа Берты и перенос демонических черт на других персонажей — Адель, Селин, Грейс Пул, Бланш Ингрэм и даже миссис Фэрфэкс — составляют одну из отчетливых тенденций англоязычных римейков.

Отдельная группа переделок посвящена жизни, характеру и чувствам мистера Рочестера («Rochester. A Novel Inspired by Charlotte Bronte's Jane Eyre» (2010), автор Дж. Л. Ниман; «Jane Eyre's Husband. The Life of Edward Rochester» (2011), автор Тара Брэдли; «The Memoirs of Edward Rochester» (2011), автор Кен Джонс). Основные тенденции этой группы римейков — раскрытие богатого и многогранного внутреннего мира главного героя, пересмотр его прошлого и обнаружение новых зловещих секретов, добавление неожиданных сюжетных поворотов.

Образ самой Джейн Эйр, каким бы художественно завершенным он ни вышел из-под пера Шарлотты Бронте, не избегнул общей участи: романы «Jane Rochester» Кимберли А. Беннет (2000), «I am Jane Eyre: The Untold Story» Теаны Роулэнд» (2010), «дорисовывают» различные грани характера и повороты судьбы героини.

Переписывание романа Ш. Бронте превращается для представителей беллетристики и бульварной литературы в изощренную и зачастую азартную игру, правила которой лишь условно соотносятся с постмодернистской практикой литературной деконструкции. Авторы современных вариаций романа не стремятся иронически или пародийно дистанцироваться от текста-источника, не пытаются травестировать жанр или сюжет (за исключением эротических версий). Напротив, они пытаются создать иллюзию, или, скорее, имитацию диалога с создателем исходного текста, искусственно и не всегда успешно воссоздавая стиль оригинала и псевдовикторианскую атмосферу в своих произведениях.

Количество и разнообразие текстов, написанных по мотивам романа Шарлотты Бронте, столь велико, что переросло границы обычного «фандомного» движения и превратилось в своеобразный гипертекст, который служит развернутым комментированным переводом романа-источника на язык современной массовой культуры.

Литература
1. Bronte, Charlotte. Jane Eyre / Charlotte Bronte. — Hertfordshire, 1999.
2. Rys, Jean. Wide Sargasso Sea / Jean Rys. — London, 1998.

Светлана Хоха (Гродно)

ГИПОТЕЗА О ТРАГИЧЕСКОМ БУДУЩЕМ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА В ПОВЕСТИ УИЛЬЯМА ГОЛДИНГА «ПОВЕЛИТЕЛЬ МУХ»

> На протяжении моей жизни я не раз бывал потрясен и оглушен, узнавая, что мы, люди, можем проделывать друг с другом… И если я убеждаюсь в том, что человечеству больно, то это и занимает все мои мысли. Я ищу эту болезнь и нахожу ее в самом доступном для меня месте — в себе самом. В себе я узнаю особенности нашей общей человеческой натуры, которую мы должны понять, иначе ее невозможно будет удержать под контролем. Вот почему я и пишу со всей страстностью, на какую только способен, и говорю людям: смотрите, смотрите — вот какова она, природа самого опасного из всех животных — человека, вот какой я ее вижу.
>
> *Уильям Голдинг*

Творчество Уильяма Голдинга представляет одну из интереснейших страниц современной мировой литературы. Писатель является лауреатом Нобелевской премии по литературе 1983 г. *«за романы, которые с ясностью реалистического повествовательного искусства в сочетании с многообразием и универсальностью мифа помогают постигнуть условия существования человека в современном мире»* [2]. Произведения Голдинга вызывают живой отклик как среди литературоведов, философов, лингвистов, так и среди огромного круга читателей. Его проза относится к шедеврам мировой литературы, достоинства которых изучают и будут изучать многие поколения. Уильям Голдинг не только оригинальный писатель, но и философ, и психолог, умеющий воздействовать на умы и сердца современного человечества. Для одних современное прочтение Голдинга будет открытием, для других — повторением важнейших истин о человеке. Книги писателя, с его мастерским владением искусством открытого финала, заставляют думать и спорить. Этот спор очень тягостный и болезненный, так как затрагивает сложные проблемы человеческого бытия, но без осознания этих проблем немыслимо само существование человека в современном тревожном мире.

У. Голдинг считает, что человек по своей природе зол: *«I am very serious. I believe that man suffers from an appalling ignorance of his own nature. I produce my own view, in the believe that it may be something like the truth. I am fully engaged to the human dilemma but see it as far more fundamental than a complex of taxes…». («Я очень серьезен. Я верю, что человек страдает от ужасающего невежества собственной природы. Я выражаю свою собственную точку зрения в надежде на то, что она хоть сколько-нибудь похожа на правду. Я совершенно*

уверен, что человек всегда находится перед выбором, но последний гораздо глубже, чем просто набор испытаний…») [7, с. 45]. У. Голдинг считает, что человек склонен к разрушению и собственной души, и окружающего мира, созданного им самим в результате многовекового труда. По У. Голдингу, саморазрушение личности происходит одновременно с разрушениями гуманных устоев общества, а затем и разрушением материальных ценностей земли, поскольку люди и создаваемое ими общество при определенных условиях могут легко скатиться к варварству.

В произведениях писателя моделируются ситуации, в которых проверяется человеческая природа. Эта проверка позволяет автору выразить сомнение в обоснованности традиционных гуманистических ценностей. По убеждению У. Голдинга, «в человеке больше зла, чем можно объяснить одним только давлением социальных механизмов…». У. Голдинга можно назвать «искателем ответов» на сложные вопросы о сущности человека, живущего в трагической реальности XX в.

Высшим достижением Голдинга в этом плане принято считать повесть «Повелитель мух» (1954 г.). В ней впервые в творчестве писателя-гуманиста была заявлена раз и навсегда принципиальная для автора «установка на стимуляцию философского спора о природе и сущности человека» [4, с. 76]. Своим произведением У. Голдинг убеждает, что «преступны самообольщения относительно врожденной разумности и доброты человека — проверка делом обнаруживает, что человек при известных условиях способен предстать существом удручающе своекорыстным, иррациональным, злым» [5, с. 188].

«Робинзонадная», на первый взгляд, история о жизни на необитаемом острове жертв авиакатастрофы, разновозрастных английских мальчиков, преображается под пером автора в конфликт между «цивилизованным» и «звериным» началами человека. У. Голдинг делает зримой ту тьму, которая, по его мнению, таится в каждом человеке. А потому персонажи повести — Ральф, Хрюша, Саймон, Джек и др. — представляют лишь отдельные грани некой единой, но противоречивой человеческой натуры. По сути налицо два типа человека: сильный — слабый, жертва — палач, слуга — господин.

За драматическими событиями, развернувшимися на крошечном безымянном острове, возникает картина универсальной конфликтности всей современной общественной жизни с ее неурядицами, раздорами, скрытыми противоречиями и открытыми столкновениями. Экстремальные условия необитаемого острова понадобились У. Голдингу, чтобы проследить развитие конфликтов в их наиболее острых проявлениях и дойти до их общего нравственного начала — «морального недуга», подтачивающего человеческую натуру и человеческую личность: *«Я изобразил английских мальчиков и сказал: “Смотрите. Все это могло случиться с вами”»* [6, с. 85].

Поначалу все дети, поселившись временно на острове, принимают внушенные им ранее принципы равенства и демократии за незыблемые правила и пытаются следовать им, скрепив общим договором. Их попытка организовать справедливый и самостоятельный порядок, жить как надо, правильно и радостно, не встречает препятствий во внешнем мире: установлены демократи-

ческие законы, можно построить шалаши, поддерживать костер на вершине горы для сигнализации о необходимости спасения. Установленные правила были разумны и справедливы, а чудесный Эдем, изобилующий цветами и плодами, сулил все блага во исполнение замысла. Но задуманное не сбылось, ведь дети принесли с собою на остров «семена» тления и распада, которыми их заботливо наградила родная цивилизация. Разум отступил перед угрозой голода, болезней, смерти. «Злое буйство», одолевшее недоумевающий рассудок, сметало все на своем пути, пока некогда благодатная земля не обернулась пожарищем, предрекающим гибель и победителям, и побежденным.

В начале повести дети только играют в жестокость. В «настоящем» мире жестокими были взрослые, малыши же только учились подражать им. Теоретически они прекрасно знают, как следует обойтись со встреченным на пути живым существом: *«Надо было заколоть, — выпалил Ральф. — Я точно знаю их закалывают». — «Нет, им надо горло перерезать и выпустить кровь, — сказал Джек. — А то мясо есть нельзя»* [3, с. 43], но они сами еще не умеют и не могут так поступить. И все же «*…даже представить себе нельзя, как нож врезается в живое тело, из-за того, что вид пролитой крови непереносим»* [3, с. 43]. На острове, однако, они оказываются в положении деятелей, а не имитаторов, и теоретически усвоенные уроки быстро находят применение в практике: сначала убивают свиней и птиц, а затем и друг друга.

Мир взрослых, от которого мальчики, казалось бы, совершенно отторгнуты и изолированы, не оставляет их своим вниманием, следит за тем, чтобы они не сбились с «правильного пути». «Большой» мир посылает знак, чудовищную гротескную фигуру убитого в воздушном бою парашютиста, которая царит над островом как символ ненависти и смерти и становится телом «зверя». Первобытный страх, долго не находивший подтверждения, наконец обрел реальный облик и теперь побеждает остатки человеческого в детях. Страх овладевает их душами, превращает в животных, в стадо, которым управляют тираны и садисты. Таков первый «посланец цивилизации». Но будет и второй — морской офицер — тот, кто стоял за чертой страха, смерти и дикости, тот, кто вернет Ральфа и всех остальных домой. Казалось бы, он вернет смысл существованию, вернет разум и просветлит одичавшие души, потому что он пришел из мира взрослых. Но этого не будет, так как он руководствуется теми же формулами и заученными правилами, которые восприняли дети в начале их «приключения», да и сам он и есть форма: «*Потом он встал, …поднял глаза и увидел огромную фуражку. У фуражки был белый верх, а над зеленым козырьком были корона, якорь, золотые листы. Он увидел белый тик, эполеты, револьвер, золотые пуговицы на мундире*» [3, с. 263]. Он говорит так же, как говорил Ральф на первом собрании: *«…казалось бы, английские мальчики — вы ведь все англичане, не так ли? — могли выглядеть и поопрятней…»* [3, с. 265]. Он не способен понять ни того, что случилось на острове, ни горя, охватившего детей, ни, тем более, о чем плачет Ральф: *«Офицер был тронут и немного смущен. Он отвернулся, давая им время овладеть собой, и ждал, отдыхая взглядом на четком силуэте крейсера в отдаленье»* [3, с. 266]. Строки эти значительны тем, что они завершают повествование и являются выразительными.

тельным предостережением человечеству. Писатель показал подростков, выросших в цивилизованном обществе, но утративших его принципы, которые принято называть «позолотой веков» (И. Тен) из-за собственного эгоизма, цинизма и жестокости.

Нет сомнения в том, что цивилизованный мир не сможет внести утерянный смысл в жизнь Ральфа, что спасение его — это лишь спасение от ужасной смерти, но не спасение от трагедии жизни. Мир взрослых по большому счету ничем не отличается от мира детей, жизнь человечества — это жизнь детей на острове. Не случайно и сам остров похож на корабль, который *«… вздыбился с этого края и за их спинами круто обрывался к морю. … Был отлив, от рифа туго и медленно растекались полосы пены, и на минуту им показалось, что корабль ровно движется кормой вперед»* [3, с. 39–40]. Традиционный образ корабля-цивилизации выражает мысль У. Голдинга о том, что противоположность человеческого общества на острове и большого мира — лишь видимость. Одичание детей является одичанием и любого, каждого человека, и всего человечества. Темное, злое начало присутствует в душе человека, поэтому «повелителю мух» легко удается уничтожение добра и красоты, превращение благого в губительное, друзей — во врагов, полезного — в смертельное; читатель получает наглядный урок унижения мудрости и возвеличивания тупой жестокой власти.

В трагедии маленьких героев, каждый из которых вынужден был либо запродать душу демону зла, чтобы сохранить жизнь, либо сохранить духовную целостность и человеческое достоинство ценой жизни, заключен центральный конфликт повести. Авторское решение конфликта основано на концепции имманентной природы зла: зло не абсолютно, но оно существует в человеке и проявляет себя как отсутствие добра в человеческих отношениях. Эту истину и постигает маленький Саймон, разоблачив «повелителя мух», поскольку увидел в нем не воплощение всесильного «мирового зла», но отвратительное и ничтожное исчадие несовершенства и злобности, сотворенных самими людьми в страхе и неведении. Герой У. Голдинга понимает человека, сознает двойственность его природы, видит в нем существо «героическое и больное». Ту же болезнь — зверя в человеке — он ощущает и в себе, чувствуя себя одним из многих, готов жертвовать ради них жизнью. Согласно У. Голдингу, до тех пор, пока человечество не осуществит возможности познать зло в себе и не истребит его, оно будет пребывать в том состоянии, в котором находилось всегда — на грани жизни и смерти. Так сформулировал У. Голдинг идею морального урока, преподанного в «Повелителе мух».

Правда о человеке у У. Голдинга — это не только правда о звере, это и правда о способностях к состраданию, жажде единения, которое писатель считал высшей и вечной целью стремления людей. *«Мне кажется, — говорил он, — что главное назначение человека вот в чем: он должен стараться тем или иным способом привести этот непостижимый хаотичный мир к е д и н с т в у* (курсив Голдинга. — *С. Х.*). *… Общее направление должно быть неизменным. Это похоже на стремление большинства растений к свету, несмотря ни на что. Может быть они никогда не доберутся к этому свету,*

но все равно — тянутся, ползут. В этом-то, думается мне, и состоит предназначение человека» [1, с. 219].

Таким образом, повесть У. Голдинга «Повелитель мух» представляет сложную аллегорию и современную интерпретацию первородного греха, сопровождающиеся размышлениями о глубинной человеческой сути. Взгляд писателя на судьбу человечества основывается на представлении о том, что причина конфликтов прошлого и современности лежит не в характере взаимодействия человека с миром, не в социальных отношениях, которые он создает в процессе своей деятельности, наконец, не в экономических факторах, а коренится внутри самого человека. Голдинг пытается разобраться в механизме истории, в глубинах человеческой природы, задумываясь о будущем и страстно желая предупредить людей об опасности, которую они могут создать сами себе и всей планете, потеряв контроль над собственной натурой.

Пройдя войну, У. Голдинг вправе был сказать: «В человеке больше зла — вот главный урок, преподанный войной моему поколению». Все смешалось в человеке: добро и зло, любовь и ненависть, фанатизм и терпимость… Это — человек, это — мы все! Сейчас 2013 год. Нет войны, но зла не стало меньше. И в этом «прекрасном и яростном мире» не затерялась маленькая трагическая повесть, она вне времени, она всегда будет востребована, так как, читая Голдинга, человек бессознательно учится и выбирает добро, любовь, благородство, толерантность, так необходимые нашему современному миру! Что же победит? Ведь человек, в отличие от зверя, есть существо моральное, он должен подавлять в себе звериное начало, изгонять его. Сумеет ли? Этот вопрос, адресованный нам из далекого 1954 г., не потерял своей актуальности и поныне. Повесть «Повелитель мух» является свидетельством трудного и благородного пути человечества, которым оно шло многие века по ступеням цивилизации, создавая и созидая мир добра, науки и нравственности. И понадобилось всего несколько месяцев, чтобы этот мир уничтожить. Поэтому тезис автора беречь человечность и добро становится своеобразной надвременной моделью.

Литература

1. Байлс, Дж. Беседа. Разговоры с Уильямом Голдингом (главы из книги, перевод И. Левидовой) / Дж. Байлс // Иностранная литература. — М., 1973. — № 10. — С. 205−219.
2. Голдинг, У. Лауреаты Нобелевской премии: Энциклопедия [Электронный ресурс]. — 1992. — Режим доступа: http://nobelprize.org/cgi-bin. — Дата доступа: 30.01.2013.
3. Голдинг, У. Повелитель мух / Уильям Голдинг. — СПб.: Азбука, 2000. — 268 с.
4. Данилина, Т. М. Притча как жанр фольклора и «книжной литературы». Притчевость повести У. Голдинга «Повелитель мух» / Т. М. Данилина // Юдинские чтения — 2000. Фольклор и национальная культура. — Курск, 2000. — Ч. 1. — С. 74−76.
5. Зверев, А. М. Крупным планом. Уильям Голдинг, сочинитель притч. / А. М. Зверев // Дворец на острие иглы: Из художественного опыта XX века / А. М. Зверев. — М.: Советский писатель, 1989. — С. 184−198.
6. Golding, W. The Hot Gates / W. Golding. — London: Faber & Faber, 1984. — 176 pp.
7. Golding, W. The writer in his age (a questionnaire with answers by William Golding) / William Golding // The London Magazine / edit. by John Lehmann. — London. — May 1957. — Vol. 4. — № 5. — P. 45−46.

Валентина Кучеровская-Марцевая (Минск)

ОБРАЗ ПИСАТЕЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АНТОНИО ТАБУККИ

> Я отрекаюсь от реальной жизни, как от наказания, я отрекаюсь от сновидений, как подлого бегства. Но я проживаю самую неприглядную и самую заурядную часть жизни — и я проживаю самую насыщенную и самую неизменную часть сновидений.
>
> *Бернардо Соарес*

Каждая эпоха решает вопрос художественного творчества по-своему — в соответствии с характерными для нее приоритетами духовных поисков и системой ценностей. Переход от XX к XXI в. представляет собой очередной переломный период, когда происходит осознание необходимости определения новых аксиологических ориентиров, а размышления о смысле и возможностях творчества становятся все более проблемными и актуальными. Обусловлено это изменениями историко-культурной ситуации, а именно:

— признанием того, что действительность слишком трудна для интерпретации и не может быть объектом художественного творчества; она непознаваема и иррациональна; возможностей любого творческого сознания достаточно для фиксирования только отдельного ее фрагмента;

— в результате исчезает грань между художественным и реальным миром: культура становится реальнее действительности и начинает отражать самое себя; по словам Вячеслава Курицына, «культура зацикливается, культура сама на себя заворачивается, она оставила в покое уже отрефлексированный мир, и мир … как бы вываливается из процесса развития, деактуализируется и перестает существовать» [2, с. 225];

— утрачивается вера в высшее предназначение человека;

— отсутствие абсолютной истины и иерархии истин объясняет невозможность наличия какого-либо общего знаменателя, духовного центра, к которому бы устремлялись творческие поиски и художественное произведение; наметившийся плюрализм подходов к решению проблемы художественного творчества и его возможностей обуславливает существование собственной субъективной концепции творчества у каждого автора.

Исследование проблемы творчества зачастую становится неотъемлемой частью творческого процесса. Этапом авторской рефлексии о процессе создания художественного произведения и о возможностях литературы в целом, а также одним из способов заглянуть за кулисы творческого мышления является включение творческой личности в художественное произведение в качестве персонажа. Такой «рефлексивный» уровень прочтения отличает большую часть художественного наследия Антонио Табукки (Antonio Tabucchi, 1943−2012), итальянского писателя, чье творчество сосредоточено на онтологических, экзистенциальных и аксиологических поисках современного человека.

А. Табукки, признавая ограниченность возможностей литературы, которая никогда не могла и не сможет изменить мир, видит в ней тем не менее особую форму памяти. Тревога о необходимости сохранения этого вида памяти и самих себя, ностальгия по подлинному писательскому творчеству, не сводимому к развлечению и копированию, к «игре в бисер», впервые акцентуализируются в рассказе «Форель, мелькающая меж камней, напоминает мне твою жизнь» (*La trota che guizza tra le pietre mi ricorda la tua vita*) из сборника «Черный ангел» (*Angelo nero*, 1991). Через призму сознания изображаемого «невидимым» нарратором персонажа — престарелого писателя — читатель наблюдает за формулированием, анализом и предложенным вариантом разрешения проблемы художественного творчества.

Как традиционный персонаж А. Табукки, писатель в указанном рассказе одинок и меланхоличен, он ощущает собственную старость и старость окружающего мира, духовное обнищание действительности и наступление собственной духовной смерти. Характеристики внешнего открытого (видимый из окна город), внешнего закрытого (квартира) пространства и субъективного внутреннего пространства, определяемого миро- и самоощущением персонажа, совпадают, образуя единство: пустынность, отсутствие жизненности (пустынная площадь, редкие прохожие в отрытом пространстве города; особые детали интерьера, такие как портреты умерших, невыносимые для созерцания, на стенах квартиры), связь проживаемого момента настоящего с прошлым (глядя на площадь, писатель вспоминает давно случившиеся встречи; разговоры с изображенными на портретах людьми возвращают в прошлое), ощущение остановившегося времени — все это придает повествованию трагический пафос завершения жизненного и творческого пути. Обозначенная в начале рассказа корреляция между внешним миром и внутренним миром персонажа прослеживается на протяжении всего повествования: «…наступила ночь. Ночь наступила и внутри него, он это чувствовал…»[*] [6, с. 99].

Одним из специфических приемов, отличающих прозу А. Табукки, является раскрытие всех смыслов повествования через хронотоп, т. е. особую пространственно-временную организацию художественного материала. Помимо реального измерения жизни, в рассказе присутствует измерение онейрическое, которое кажется более жизненным, чем настоящее. В этом полусне координаты мира и, соответственно, функции поэтического искусства более определенны и очевидны. Если в условном сегодня писатель переживает рассеянность, то в прошлом он ощущал спасительную силу красоты, в том числе и красоты, нашедшей отражение в его стихотворениях (напоминанием о подлинной роли поэта и аллюзией на золотой век римской поэзии служат имена возлюбленных женщин поэта — Лукреция и Лидия). Погружение в онейрическое измерение, включающее сожаление о несделанном и о несвоевременно ушедших любимых людях, представляет собой своеобразное путешествие во времени, возможность прожить определенные моменты жизни еще раз, обретая их, пройти вспять во времени вопреки его признанной однонаправленности.

[*]Здесь и далее перевод с итальянского языка наш. — *В. К.-М.*

При этом происходит размывание границ между временем и пространством («Он устроился в кресле поудобнее, словно устраивался во времени» [6, с. 95]), между прошлым (воспоминаниями о прошлом), которое случилось на самом деле, и прошлым воображаемым («Воспоминания, когда они далеки, становятся похожими на фантазии, кажутся сном» [6, с. 98]). Переход в другую реальность (реальность воспоминаний, воображения, гипотетического прошлого) отменяет необходимость условной системы измерения времени, принятой — и действенной — в объективном, историческом, мире: «Сколько времени прошло? Минута, час? Нисколько, подумал он, не прошло ни секунды, время не проходит, когда идешь назад во времени» [6, с. 97].

Повсеместная вероятностная взаимозаменяемость (реальное — онейрическое / воображаемое, абстрактное — материальное, пространственное — временное, абсолютное — относительное, живое — мертвое) ставит под сомнение возможность существования поэзии. «Реквием» Дж. Верди, звучащий в сознании поэта, становится реквиемом по подлинной поэзии, по аннигилированной вере в красоту, по мертвому внутреннему миру поэта. Вареная форель на тарелке, подлежащая перевариванию (т. е. уничтожению), — все, что осталось от форели — поэтического образа, форели, которая мелькала меж камней и была символом жизни в ее неуловимости.

Невозможность для поэзии делать объектом своего изображения реальный мир, пустынный и хаотичный, приводит состарившегося вместе с миром поэта к вопросу о том, что такое поэзия[*] («поэзия — это заблуждение, вот что такое поэзия» [6, с. 102]), к выводу, который роднит его, поэта из рассказа А. Табукки, с Вергилием Г. Броха: «…я поэт, поэзия — это ложь, я лгал всю жизнь, все писательство — это ложь, даже самые правдивые вещи…»[**] [6, с. 103], — и к проекту имитации самого себя как варианту бессмертия и иллюзии преодоления духовной смерти. Превращение творчества в ритуал, в игру, в художественный обман представляется единственным способом для заполнения пустоты внутреннего и внешнего мира. Такая идея «двойного обмана» («…двойная ложь, я подражаю самому себе…» [6, с. 103]), вызванная к жизни необходимостью, не только не расстраивает поэта, но и развлекает. Частью игры становится и творчество, и собственно жизнь поэта уподобляется художественному произведению, рукотворной легенде, поскольку литература в условиях грозящего раствориться в небытии мира «созидает то, чего не находит

---

[*]Вопрос о смысле словесного творчества задают и другие персонажи А. Табукки: журналист Перейра из романа «Утверждает Перейра» (*Sostiene Pereira*, 1994), журналист Фирмино из романа «Потерянная голова Дамашену Монтейру» (*La testa perduta di Damasceno Monteir*о, 1997), Тристан из романа «Тристан умирает» (*Tristano muore*, 2004), писатель из рассказа «Кап, кап, кап-кап», вошедшего в сборник «Быстрое старение времени» (*Il tempo invecchia in fretta*, 2009).

[**]Ср. в романе Г. Броха «Смерть Вергилия»: «…нет цели у творенья, нет цели у Бога, нет цели у человека, нет эха у творенья, нет эха у Бога и человека в новой, лишенной закона беззащитности, порождающей обманное пространство. Все, что было вокруг, ничего больше не символизировало, было несимволом, было неотражаемо и само ничего уже не отражало, а еще было оно печалью, печалью из-за оскудения символа, той печалью из-за обманности пространства, что дремотно грезит во всем пространственно-сущем…» [1, с. 341].

в действительности, придумывает содержание жизни, заполняет пустоты существования» [3, с. 232]. Писатель в рассказе А. Табукки расстается с пустым миром действительности, замещая его игрой и в собственную жизнь, и в творчество (или, в трактовке М. Фуко, превращаясь определенный функциональный принцип, когда важно не «кто говорит», а «каковы способы существования данного дискурса» [см. 5, с. 43]) и уподобляясь в своей неуловимости собственному видоизмененному поэтическому образу — форели, мелькающей меж камней, но вареной.

В рассказе продемонстрирован один из способов преодоления состояния «расслоения», существующего между временем жизни писателя и временем окружающего его мира. По мнению А. Табукки, художника — в широком смысле слова — отличает особое сознание, представляющее собой своеобразную инстанцию в хаотичном мире, которая способна уловить и зафиксировать тревожное состояние современности, задолго опережая конкретные проявления этой тревожности. Это обусловлено тем, что историческое время и время художника не совпадают, и тревога (*Inquietudine*, Беспокойство) превращается в отчуждение, в ощущение дезориентации и бессилия по отношению к миру: «Вот мир, и он реален, и события происходят в этом реальном времени, в потоке Истории, которая проходит, но личное время, которое он проживал, время его ощущений, его восприятия, его внутреннее время не совпадает с историческим временем» [7, с. 21]. Для понимания особенностей взаимоотношений художника и мира важным представляется также убежденность А. Табукки в том, что рассказанные истории определяют будущие реальные события. Это свойство художественной литературы А. Табукки называет «предвидение прошлого, которое осуществится потом[*]» [7, с. 25].

Поступок безымянного поэта (реминисценция проекта *Diario postumo* Эудженио Монтале (1896–1981): подготовка к посмертной публикации 66 стихотворений, по 6 стихотворений на протяжении 11 лет, начиная с 1986 г.) констатирует проблему современного словесного творчества и является одним из вариантов существования художественного произведения в мире, в котором ничто не может быть объектом изображения. Дальнейшие пути ее разрешения особенно отчетливо намечаются в романе «Тристан умирает» и рассказе «Вспять во времени» (*Controtempo*) из сборника «Быстрое старение времени». Умирающий Тристан, диктующий анонимному писателю историю своей жизни, неоднократно подчеркивает, что стремление зафиксировать «объективную» действительность, создать ее художественное отражение неизбежно приводит ко лжи, поскольку в реальности нет ничего абсолютного, а объективность — характеристика условная, подчиняющаяся определенной идеологической силе: «…я не верю в писательство, писательство искажает все, вы, писатели, фальсификаторы…» [9, с. 7]. Достойной изображения является только внутренняя жизнь — с ее страхами, тревогами, сомнениями, поисками

[*]В качестве примера можно привести роман А. Табукки «Потерянная голова Дамашену Монтейру», публикация которого привела к добровольному признанию сержанта португальской полиции, виновного в смерти арестованного.

ускользающей истины и эпистемологической неуверенностью, т. е. «реальность духа» (определение В. Курицына, см. 2). Писатель в романе — безмолвный слушатель, «коллекционер» фактов истории жизни человека, рассказанной им самим.

Наконец, окончательное преодоление дистанции между реальным и изображаемым наступает в рассказе «Вспять во времени», представляющем собой переживание анонимным писателем написанной им истории (в подтверждение указанного выше тезиса, что написанное сбывается): «Все изменилось с точки зрения перспективы. В одно мгновение он испытал опьянение от открытия, легкую тошноту и смертельную меланхолию, а также ощущение безграничной свободы, как бывает тогда, когда мы наконец понимаем что-то, что всегда знали и не хотели знать: это не было дежа-вю, затягивающее его в никогда не существовавшее прошлое, это он сам схватывал дежа-вю в будущем, которое еще предстояло прожить» [8, с. 170–171].

Очевидно, что напряженные размышления А. Табукки о будущем литературы, о ее месте в грядущем мире, находящие отражение и в эссеистическом наследии писателя, и в образах писателей (неизменно анонимных, неизменно вынужденных проживать несколько реальностей одновременно) — персонажах художественных произведений, свидетельствуют о ностальгии по реальному и о необходимости преодоления абстрактности и порождаемой ею «литературы без свойств» (определение Михаила Эпштейна, см. 4). В произведениях А. Табукки раскрывается стремление писателя к обнаружению новой духовной вертикали и способов «укоренения» в изменившейся — и продолжающей меняться — реальности.

Литература

1. Брох, Г. Смерть Вергилия / Г. Брох; пер. Ю. Архипова [и др.] // Избранное / Г. Брох. — М.: Радуга, 1990. — С. 237–559.
2. Курицын, В. Постмодернизм: новая первобытная культура / В. Курицын // Новый мир. — 1992. — № 2. — С. 225–232.
3. Носов, С. Литература и игра // Новый мир. — 1992. — № 2. — С. 232–239.
4. Эпштейн, М. После будущего. О новом сознании в литературе / М. Эпштейн // Знамя. — 1991. — № 1. — С. 217–231.
5. Фуко, М. Что такое автор? / М. Фуко // Лабиринт/Эксцентр. — 1991. — № 3. — С. 25–43.
6. Tabucchi, A. Angelo nero / A. Tabucchi. — Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1991. — 160 p.
7. Tabucchi, A. Controtempo / A. Tabucchi // Di tutto resta un poco / A. Tabucchi. — Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2013. — P. 20–36.
8. Tabucchi, A. Controtempo / A. Tabucchi // Il tempo invecchia in fretta / A. Tabucchi. — Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2009. — P. 153–171.
9. Tabucchi, A. Tristano muore / A. Tabucchi. — Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2004. — 164 p.

Алена Барысеева (Мінск)

ФЕНОМЕН «РЭАЛЬНАГА ВЫМЫСЛУ» Ў РАМАНАХ Э.-Э. ШМІТА «ЕВАНГЕЛЛЕ ПАВОДЛЕ ПІЛАТА» і Л. РУБЛЕЎСКАЙ «СУТАРЭННІ РОМУЛА»

Характэрнай асаблівасцю літаратурнага працэсу XX–XXI стст. з'яўляецца актывізацыя розных форм умоўнасці, што вядзе да крышталізацыі сэнсу. Праз зварот да міфатворчасці, сімвалічных вобразаў і абставін, фантастыкі творца атрымлівае мажлівасць выявіць універсальнасць канкрэтнага, штодзённага, суаднесці сучаснае і вечнае. У той жа час аўтар уводзіць у мастацкую прастору маркеры рэальнасці, каб засведчыць «сапраўдасць» створанага свету і даць чытачу ўбачыць у ім свой індывідуальны досвед.

Прытым, што фікцыянальнасць* разглядаецца як адна з вызначальных рыс мастацкага аповеду, вымысел у літаратурным творы апелюе акурат да рэальнасці: «лепшыя прыдуманыя гісторыі апавядаюць якраз пра рэальнасць» [2]. Больш за тое, менавіта фантазія, уяўленне, як і наратыўная форма сцвярджаюцца сродкамі дасягнення гістарычнай праўды [гл.: 2]. На гэтай гульні факта і фікцыі і пабудаваны феномен «рэальнага вымыслу». Зразумела, мастацкі тэкст не аднаўляе рэчаіснасць, але мадэлюе новую, мастацкую рэальнасць: па В. Шміду, «вымысел (fictio)… — гэта мастацкая канструкцыя магчымай рэальнасці» [1]. Тым не менш літаратурную камунікацыю, аснову якой складае ўмоўнае пагадненне аўтара і чытача, забяспечваюць і фрагменты рэальнасці, уведзеныя ў тэкст, якія дазваляюць чытачу суаднесці фіктыўны свет мастацкага твора з уласнай рэальнасцю (пад рэальнасцю мы разумеем не толькі свет фізічных аб'ектаў, але і сацыяльны, псіхалагічны, культурны і эстэтычны досвед чалавека). Чым больш чытач «укараняецца» ў мастацкім свеце за кошт пазнаваемых сацыяльна-гістарычных, псіхалагічных і культурных сведчанняў рэальнага, тым большую свабоду фантазіі можа дапусціць аўтар. Такім чынам, феномен «рэальнага вымыслу» прадугледжвае канструяванне фіктыўнага свету з «аскалепкаў» рэальнага досведу.

Мастацкі вопыт апошніх гадоў яскрава сведчыць пра своеасаблівае «пераадкрыццё» рэальнасці ў літаратуры. Пасля дзесяцігоддзяў ігнаравання рэальнага (нагадаем постмадэрнісцкую гульню з сімулякрамі) і пісьменнікі, і крытыкі канстатуюць плённасць звароту літаратуры да рэальнасці: «Замест таго, каб па кавалачках ствараць непраўдападобны вымысел, сучасная літаратура-даследчыца выбудоўвае свой аповед на аснове няпэўных і няпоўных уражанняў досведу» [3, с. 262]. Але, зразумела, гэты зварот да рэальнасці ўзбагачоны постмадэрнісцкім досведам адкрытай дэманстрацыі сваёй «створанасці», што не ў апошнюю чаргу выяўляецца праз выкрыванне фікцыянальнай прыроды твора. Такім чынам адметнай рысай сучаснага «рэальнага вымыслу» аказваецца адмысловая гульня фактам і фікцыяй: балансуючы паміж уяўным і рэальным, аўтар прапануе чытачу магчымасць «пазнаць фіктыўны свет», але не

*Згодна з канцэпцыяй В. Шміда, трэба разводзіць паняцці «фікцыянальны» і «фіктыўны»: калі «фікцыянальны» «характарызуе спецыфіку тэксту», то «фіктыўны (або выдуманы) тычыцца анталагічнага статуса адлюстраванага ў фікцыянальным тэксце» [1].

дае спраўдзіцца чытацкім «чаканням» і крок за крокам абвяргае «эфект рэальнасці». Аўтарскія стратэгіі «рэальнага вымыслу» ўключаюць як агульналітаратурныя прыёмы, перадусім гэта гульня з жанравымі канвенцыямі — «дамоўленасцямі, якія існуюць у свядомасці пісьменнікаў і чытачоў» [4, с. 11] (актыўнае ўзаемадзеянне рэальнага і прыдуманага вызначае жанравыя формы фікцыянальных аўта- і біяграфій, псеўдамемуараў, гістарычнага рамана, антыутопіі, рамана-рэпартажа, так званай «літаратуры сведчанняў», рамана-апокрыфа), так і прыёмы індывідуальна-аўтарскія, абумоўленыя пэўнай мастацкай задачай.

Факт і фікцыя цесна пераплеценыя ў мастацкім свеце раманаў «Евангелле паводле Пілата» (2000) французскага аўтара Э.-Э. Шміта, які да шматлікіх літаратурных версій евангельскіх падзей дадае ўласнае бачанне гісторыі Хрыста, і «Сутарэнні Ромула» (2010) беларускай пісьменніцы Л. Рублеўскай, якая праз прызму міфа пра братоў Ромула і Рэма паказвае лёсы розных пакаленняў беларусаў ад часоў Вялікага княства Літоўскага да сучаснасці. Мэтаю прапанаванага даследавання з’яўляецца вызначэнне агульнага і адметнага ў стратэгіях «рэальнага вымыслу» Э.-Э. Шміта і Л. Рублеўскай на матэрыяле вышэйназваных раманаў.

Сама назва твора Э.-Э. Шміта «Евангелле паводле Пілата» адсылае чытача да традыцыі раманаў-апокрыфаў. Сюжэтнай крыніцай апошніх з’яўляюцца евангеллі і апокрыфы, якія на сённяшні час разглядаюцца як гістарычныя дакументы, што сведчаць пра жыццё і вучэнне Ісуса, але пры гэтым сама жанравая аснова апокрыфа мае фікцыянальную прыроду [гл.: 5]. Узаемадзеянне факта і фікцыі ёсць адна з жанраўтвараючых рыс рамана-апокрыфа.

Фантазія Э.-Э. Шміта грунтуецца на фактах, адноўленых як з кананічных, так і з неканонічных евангельскіх тэкстаў. Кампазіцыя шмітаўскага твора складаецца з дзвюх адносна самастойных частак: першая частка «Пралог» азначана як «споведзь асуджанага на смерць у вечар яго арышту» і ўяўляе сабою унутраны маналог Хрыста, дзе ён распавядае пра шлях да Галгофы, прычым дакладна вызначаюцца месца і час аповеду — гэта так званае Гефсіманскае маленне ў ноч перад арыштам. Пралог выяўляе жанравыя структуры фікцыянальнай аўтабіяграфіі (праблема асобаснага самавызначэння, спавядальнасць, сумяшчэнне разначасавых пластоў). Хрыстос у рамане Э.-Э. Шміта — асоба ў сітуацыі экзістэнцыяльнага выбару.

Другая частка рамана — дэтэктыўная гісторыя ў форме эпісталярыя. Як бачым, фрагментарнасць аповеду ўзмацняецца рознасцю наратыўных стратэгій дзвюх частак. Традыцыйна эпісталярый з’яўляецца адным з прыёмаў верыфікацыі мастацкага свету: ліставанне Пілата са сваім родзічам павінна сведчыць пра «сапраўднасць» зафіксаваных падзей. Пілат, упэўнены ў існаванні «адной праўды», заснаванай на фактах, праводзіць уласны вышук цела Хрыстова, што павінна аднавіць парушаны парадак свету і зацвердзіць уладу рацыяналізму і логікі. Але кожнае рацыянальнае тлумачэнне Пілата (і выкраданне цела, і ілжэсведчанні, і «несапраўдная» смерць Хрыста, і наяўнасць у яго двайніка), церпіць паразу, а гэта ставіць пад сумненне перспектыву аднаўлення першаснай цэласнай карціны свету. Такім чынам, Пілат са старонняга назіральніка

становіцца героем, уцягнутым у падзейны ланцуг, а выкрыццё тайны замяняецца працэсам асобасных пошукаў, што характэрна для так званага экзістэнцыяльнага дэтэктыву.

У рамане Э.-Э. Шміта адбываецца псіхалагізацыя евангельскай гісторыі, ўвогуле ўласцівая літаратурным апокрыфам XX ст. Аб'ядноўвае разнародныя часткі аповеду не толькі асоба Хрыста, а перадусім псіхалагічная рэальнасць кожнага з апавядальнікаў, у якой чытач беспамылкова пазнае сумневы і ваганні чалавека мяжы XX–XXI стст., што прагне Абсалюту ў эпоху татальнага рэлятывізму.

Лісты Пілата сведчаць пра тую духоўную рэвалюцыю, якая адбываецца ў яго свядомасці і пра якую так настойліва даводзіць у першай частцы Хрыстос. Рэальнасць — гэта не толькі факты, але і духоўная прастора, дзе адбываюцца самыя радыкальныя змены рэчаіснасці.

Французскі пісьменнік парушае «літару» гісторыі, дадаючы да агульнавядомых евангельскіх падзей шмат народжанага ўласнай фантазіяй, але вымысел французскага пісьменніка мае псіхалагічнае абгрунтаванне — гэта сапраўды тое, што магло быць (успаміны пра дзяцінства, палёты ў сне, сяброўства, першае каханне і зразумелае кожнаму чалавеку жаданне быць шчаслівым). Шміт бліжэй за іншых інтэрпрэтатараў новазапаветнай гісторыі да «духу» біблейскіх тэкстаў: ён пачынае аповед пра Ешуа-чалавека і праз адкрыты фінал рамана пакідае чытача сам-насам з развагамі пра Боскую сутнасць Хрыста.

Між іншым, найбольш значныя для хрысціянскай свядомасці эпізоды Пакут Хрыстовых утвараюць свайго роду разрыў паміж дзвюма часткамі: Хрыстос даводзіць свой аповед да моманту арышту, ліставанне Пілата прыходзіцца на час пасля ўкрыжавання Хрыста. Але ўсе асноўныя моманты (арышт, суд, панашэнне, укрыжаванне, смерць, зняцце з крыжа) аказваюцца ўсё ж адноўленымі і праз зафіксаваныя ў лістах сведчанні іншых персанажаў (Язэпа з Арымафеі, Ірадзіяды, Саламеі, Клаўдыі Пракулы), і праз рэтраспектыўны погляд на згаданыя падзеі самога Пілата. У стратэгію «рэальнага вымыслу» Шміта ўваходзіць і «эфект пазнавання» чытачом сацыяльнага досведу: палітычныя інтрыгі вакол Хрыста досыць празрыста суадносяцца з сучаснымі паліттэхналогіямі, чаму ў немалой ступені садзейнічае манера Шміта асучасніваць тагачаснае грамадскае жыццё.

Раман-апокрыф Э.-Э. Шміта — адна з мажлівых версій унутраных пошукаў Хрыста, бо Ісус «падае нам знак сваёй гісторыяй, але пакідае нам свабоду тлумачыць гэты знак» [6, с. 203]. Насамрэч гэта раман і пра выбудоўванне ўласнай ідэнтычнасці, і пра разуменне і прыняцце ідэнтычнасці Іншага: «мы ніколі не бачым іншых такімі, якімі яны ёсць» [6, с. 198]. У «Евангеллі паводле Пілата», як і ў іншых творах Шміта, кожны герой знаходзіць адказы на пытанні да Бога ў сваёй свядомасці. Шміт прапануе чытачу адкрыць новыя вымярэнні ў знаёмай гісторыі.

Калі «рэальны вымысел» Шміта выспявае найперш з культурнага, псіхалагічнага і сацыяльнага досведу чытача, то беларуская пісьменніца Л. Рублеўская стварае фіктыўны свет, актыўна ўводзячы ў яго гістарычныя рэаліі. Сама Людміла Рублеўская сцвярджае, што «пісьменнік, як сарока, усё

цікавае, усе назіранні, свой жыццёвы досвед цягне ў кнігі» [гл.: 6]. Трэба адзначыць, што стварэнню мастацкіх тэкстаў Л. Рублеўскай папярэднічае руплівая праца ў архівах: з шэрагам імёнаў дзеячоў беларускай культуры, пра якіх Людміла Іванаўна напісала артыкулы, мы потым сустракаемся на старонках яе раманаў (Язэп Лёсік, Язэп Пушча, Ядвігін Ш.).

У «Сутарэннях Ромула» прыдуманыя героі згадваюць гістарычных асоб і рэальныя абставіны іх жыцця: выкладчыкаў БДУ У. М. Ігнатоўскага і Я. Ю. Лёсіка, акадэміка В. Ластоўскага, пісьменнікаў М. Зарэцкага, М. Чарота, А. Дудара. Дарэчы рэальныя постаці сапраўды толькі згадваюцца, каб засведчыць «сапраўднасць гісторыі». З той самай мэтай аўтарка «насычае» мастацкую прастору твора рэальнымі гістарычнымі падзеямі (пуск першага ў Мінску трамвая, пажар на навагоднім балі ў клубе імя Дзяржынскага 3 студзеня 1946 г. і г. д.) і дакладнай тапаграфіяй мінскіх вуліц, уводзіць у аповед фрагменты судовых дакументаў часоў Вялікага Княства Літоўскага і старажытнага тастаменту, абвесткі з лонданскіх газет XVIII ст., цытаты з падарожных нататкаў XVI ст. «Перэгрынацыі або кароткае і сціслае апісанне вандраванняў» Генрыха Вольфа з Цюрыху, «Няўчасных думак» Максіма Горкага і «Камсамольскай праўды», вершы Я. Купалы, У. Дубоўкі і У. Караткевіча. Такім чынам, апеляцыя да культурнага досведу чытача таксама займае ў «рэальным вымысле» Л. Рублеўскай значнае месца (алюзіі і рэмінісцэнцыі на антычныя, кельцкія і скандынаўскія міфы, фальклорнае паданне пра зніклую царкву, колы Дантавага пекла і г.д.). Дарэчы, сюжэтную матрыцу многіх твораў Л. Рублеўскай складаюць агульнавядомыя гісторыі (тыя ж антычныя міфы, сярэднявечныя «скокі смерці», «Дэкамерон» Бакачча).

Пры гэтым Л. Рублеўская адкрыта дэманструе фікцыянальны характар мастацкага дыскурсу, на што працуюць і трансфармацыя жанравых кодаў гістарычнага, авантурна-прыгодніцкага, гатычнага раманаў, і сумяшчэнне ў прасторы твора разначасавых плыняў (сучаснасць, першыя пасляваенныя гады, рэпрэсіі 1920−1930-х гг., падзеі грамадзянскай вайны, паўстанне 1863 г. і падзеі XVI ст.) і самарэфлесіўнасць твора (у «Сутарэннях Ромула» асэнсоўваецца працэс стварэння самога рамана). Дарэчы, цікава, што метараманныя тэхнікі, якія найперш і выкрываюць фікцыянальнасць мастацкага свету, у гэтым рамане наўпрост звязаныя з рэчаіснасцю. Стваральнік беларускага фэнтэзі Вячка Скрыніч прапануе каханай дзяўчыне стаць гераіняй напісанага ім рамана, каб «пражыць» яго. І засведчвае тое, што яна ўжо ўвайшла ў Вялікую Гульню, цытаваннем рукапісу свайго рамана. У творы Скрыніча апісваецца рэальнасць, толькі што перажытая Асяй, калі яна ўбачыла на выставе жаночы партрэт пачатку XIX ст. — дакладную сваю копію: «Так мусіла быць, бо я так я напісаў» [7, с. 266]. У адным з інтэрв'ю Рублеўская ўзгадвае, што гэты сюжэтны ход быў падказаны самім жыццём: ёй параілі «схадзіць у музей, бо там выстаўляецца партрэт яе дачкі Веранікі. Сапраўды, шляхцянка Патоцкая была «як дзве кроплі вады падобная да Веранікі» [гл.: 6].

Пытанне «Што ёсць ісціна?» мае для Рублеўскай сацыянальна-гістарычную скіраванасць: у сваіх артыкулах аўтарка выкрывае фальсіфікацыю дакументаў падчас масавых рэпрэсій 1930-х гг., даводзячы, што у таталітарным

грамадстве архіўныя сведчанні губляюць свой бездакорны статус крыніц аб'ектыўнай інфармацыі. У супрацьвагу гэтаму менавіта створаная пісьменніцай мастацкая рэальнасць набывае гістарычную каштоўнасць як адна з магчымых версій «таго, што магло быць».

Такім чынам, «рэальны вымысел» у творах Э.-Э. Шміта і Л. Рублеўскай зыходзіць з імкнення перастварыць рэальнасць сучаснага чалавека. Пэўная розніца ў стратэгіях французскага і беларускага аўтараў тлумачыцца камунікатыўнай устаноўкай кожнага з іх. Шміт не абцяжарвае маркёры рэальнасці прывязкай да пэўных каардынат — на першы план для французскага пісьменніка выходзіць сэнс экзістэнцыяльных пошукаў яго герояў, а не іх месца і час (яго «рэальны вымысел» не ўкаранёны ў гістарычныя, геаграфічныя, нацыянальна-культурныя абставіны), то бок ён свядома выходзіць на ўніверсальны чалавечы досвед (што асабліва яскрава выяўляецца ў яго «Цыкле нябачнага», прысвечаным сусветным рэлігіям). Л. Рублеўская ж стварае ўласны нацыянальна-гістарычны міф з разлікам найперш на беларускага чытача, і гэта абумоўлена гістарычнымі і культурнымі запатрабаваннямі часу: нам патрэбна адчуванне гісторыі, патрэбна разуменне, хто мы і адкуль мы.

Літаратура

1. Шмид, В. Нарратология [Электронный ресурс] / В. Шмид. — 2009. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/index.php. — Дата доступа: 27.04.2013.
2. Кар, Д. История, художественная литература и человеческое время [Электронный ресурс] / Д. Кар // Философия и общество. Выпуск № 1 (61). — 2011. — Режим доступа: http://www.socionauki.ru/journal/articles/131881/. — Дата доступа: 10.10.2013.
3. Виар, Д. Литература подозрения: проблемы современного романа / Д. Виар / Иностранная литература. — 2012. — №11. — С. 257−269.
4. Киреева, Н. В. Постмодернистская литература США: особенности жанровой поэтики / Н. В. Киреева. — Благовещенск, 2013.
5. Серебрякова, Л. В. Роман-апокриф как литературный феномен: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Л. В. Серебрякова. — Екатеринбург, 2012.
6. Шміт, Э.-Э. Евангелле паводле Пілата / Э.-Э. Шміт. — Мінск, 2012.
7. «Сутарэнні Ромула» прэзентавалі ў кнігарні «логвінаЎ» [Электронный ресурс]. — 2012. — Режим доступа: http://lit-bel.org/by/news/3048.html. — Дата доступа: 15.09.2013.
8. Рублеўская, Л. Сутарэнні Ромула / Л. Рублеўская // Сутарэнні Ромула: раманы / Л. Рублеўская. — Мінск, 2012. — С. 245−517.

Анна Завадская (Минск)

МЕЖТЕКСТОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ ФРАГМЕНТОВ БИБЛИИ И РОМАНА М. ТУРНЬЕ «КАСПАР, МЕЛЬХИОР И БАЛЬТАЗАР»

В романе современного французского писателя М. Турнье «Каспар, Мельхиор и Бальтазар» представлены аспекты прихода в мир, жизни и учения Господа Иисуса Христа, воспринятые через призму видения мира четырех волхвов-царей, главных персонажей.

Важное место в произведении отведено библейским реминесценциям и аллюзиям, всевозможным параллельным синтаксическим конструкциям и пара-

фразам, а также именам собственным и топонимам, имеющими происхождение из книг Ветхого и Нового Заветов.

Автор, целиком основываясь на библейских событиях, додумывает и интерпретирует их по-своему в границах пространственно-временной соотнесенности с пространством мифа о волхвах. Язык повествования в сочетании с системой образов и элементами композиции служит раскрытию проблематики произведения, исполненного глубокого философского значения, формируя тем самым «новый смысл» библейской истории.

Так, например, драматизм жизненной коллизии одного из волхвов, темнокожего царя Каспара, безответно влюбившегося в белую рабыню, раскрывается через обращение к широко известной фразе из библейской книги «Песни Песней», которую произносит одно из четырех действующих лиц, прекрасная пастушка (по некоторым версиям библейских исследователей), лицо которой потемнело от загара из-за длительного пребывания на солнце. Выражение, которое она обращает к людям, призвано отразить двойственность ее состояния в глазах других: «Je suis noire, moi, mais jolie» [3; Cantique des Cantiques 1; 5] («Черна я, но красива» [1; Песнь Песней 1; 4]).

М. Турнье делает из цитаты парафразу с целью также показать дуалистичную природу некоторых героев его романа, их амбивалентное положение в системе человеческих ценностей, приводящее подчас к трагическому разладу в отношениях с окружающими.

Данная конструкция употребляется в тексте трижды. Первый раз по отношению к волхву Каспару: «Je suis noir, mais je suis roi» [4, с. 9] («Черен я, но я царь») [2, с. 5]. Второе упоминание относится к его белокурой рабыне Бильтине, не ответившей от всего сердца на его любовь. Автор вводит в текст размышление о низком социальном статусе героини, не соответствующем благородной привлекательности внешнего облика: «Je suis esclave, mais je suis blonde» [4, с. 28] («Рабыня я, но у меня белая кожа») [2, с. 29].

И, наконец, почти такой же парафразой, только скрытой, начинает свой рассказ принц Мельхиор, которого лишили естественного права на руководство страной и царских регалий: «Je suis roi, mais je suis pauvre» [4, с. 87] («Я царь, но я беден») [2, с. 97].

Скрытая аллюзия на 6 стих 129 псалма обнаруживается даже при поверхностном чтении текста: «Mais le coeur pur n'espère pas la venue du Sauveur avec moins de confiance que le soldat de garde sur les remparts attendant le lever du soleil» [4, с. 17][*]. Подобное место в Псалтири: «Mon ame désire le Seigneur, plus que la garde ne désire le matin, plus que la garde le matin» [3; Psaume 129:6][**].

Загадочный старик, встретившийся на пути Каспара, дает поэтическое описание солнцу, в котором также нельзя не заметить отголоски 18 псалма Давида: «Là-bas, Dieu a dressé une tente pour le soleil…D'un bout du ciel il surgit,

[*]Но чистое сердце уповает на приход Спасителя с такой же надеждой, с какой часовой на валу ожидает восхода солнца [2, с. 15].

[**]Душа моя ожидает Господа более, нежели стражи — утра, более, нежели стражи — утра [1, Псалом 129: 6].

il vire a l'autre bout, et rien n'échappe a sa chaleur» [3; Psaum 18: 5, 7][*]. У М. Турнье: «Le soleil…Depuis un demi-siècle que je me soumets à sa grande et terrible loi, sa course d'un horizon à l'autre est le seul movement que je tolère» [4, с. 17][**].

Подчас в повествовании встречаются и стилистические казусы, «модернизирующие» его. Так, с уст царя Каспара, живущего в I-ом веке нашей эры, слетает фраза, уместная по смыслу для человека из двадцатого столетия: «Les préparatifs de notre départ agirent sur moi comme une cure de jeunesse et de force». [4, с. 35][***]. «Приготовления к отъезду взбодрили меня так, словно я прошел курс омоложения и физической тренировки». Впрочем, мы полагаем, что это неслучайные нестыковки, возможно они призваны отразить не столько «полет» фантазии переводчика, сколько саму установку художественного манеры М. Турнье, ее «игровую» природу.

В другом фрагменте текста предсказатель Барка Май объясняет царю Каспару смысл такого природного явления, как возникновение кометы в их звездном небе. В его толковании четко угадывается аллюзия на ветхозаветную книгу Бытие (история об Иосифе, который разъяснил египетскому фараону его собственный сон). Правителю из Египта снились тощие и тучные коровы, Иосиф же проинтерпретировал время плодородия и урожая через символику семи тучных коров, а года голода и неурожая в образе семи тощих коров: «И сказал фараон Иосифу: мне снилось: вот, стою я на берегу реки; И вот, вышли из реки семь коров тучных плотью и хороших видом (sept vaches bien en chaire et belles de forme) и паслись в тростнике; Но вот, после них вышли семь коров других, худых, очень дурных видом и тощих плотью (maigres, tres vilaines de forme et malingers)» [1; Бытие 41:2–3]. Соответственно, М. Турнье пишет: «Et les vaches maigres ne preparent-elles pas regulierement des annees de vaches grasses?» [4, с. 10]. («И разве тощие коровы не предшествуют времени тучных коров?») [2, с. 6]. Правда, у писателя тощие коровы предшествуют тучным, а в Библии иная хронология.

Скромный по своим масштабам эпизод из евангелия от Матфея, повествующий о поклонении трех волхвов родившемуся Спасителю, на протяжении многих столетий «обрастал» яркими деталями, дополнениями и фактами, вряд ли имевшими место в реальности. Все уже досказанное и описанное в апокрифической литературе, по сути, давно превратилось в миф, в XX в. изумительно «отшлифованный» и по-авторски интерпретированный собирателем сказаний и легенд, французским писателем М. Турнье. Интертекстуальный диалог романа М. Турнье с различными частями Ветхого

---

[*]Он поставил в них жилище солнцу… От края небес исход его, и шествие его до края их**,** и ничто не укрыто от теплоты его. [1, Псалом 18:5, 7].

[**]Солнце… С тех пор как вот уже полвека я подчиняюсь его великому и грозному закону, путь его от одного края неба до другого — единственное движение, которое я признаю [2, с. 15].

[***]Приготовления к отъезду взбодрили меня так, словно я прошел курс омоложения и физической тренировки [2, с. 37].

Завета составляет неповторимое стилистическое полотно, погружающее читателя в атмосферу древних библейских событий.

Литература

1. Библия (в Синодальном переводе, с комм. Ч. И. Скоуфилда). — Изд-во Миссионерского Славянского общества, 1988.
2. Турнье, М. Каспар, Мельхиор и Бальтазар / М. Турнье. — СПб.: Амфора, 2005. — 317 с.
3. La Bible. L'Ancien et le Nouveau Testament. — Alliance biblique universelle le CERF, 1992. — 1861 p.
4. Tournier, M. Gaspard, Melchior et Balthazar / M. Tournier. — P., Folio/Gallimard, 1980. — 277 p.

Елена Климович (Минск)

ОГРАНИЧЕНИЕ И КЛИНАМЕН В ЭСТЕТИКЕ УЛИПО

Ограничение и клинамен — ключевые концепты литературно-математической группы УЛИПО, основанной в 1960 г. Рэмоном Кено и Франсуа Ле Лионне. УЛИПО — Мастерская потенциальной литературы (фр. *Ouvroir de litterature potentielle*), и члены группы (М. Бенабу, Ж. Жуэ, Ж. Кеваль, Ж. Лескюр, Ж. Перек, П. Фурнель, А.-М. Шмидт и др.) работают над потенциальностями, совмещая литературу и математику, изучая историю экспериментальной литературы. Таким образом, улипийская литература — это литература формальных ограничений. При этом существование вдохновения категорично отрицается, а писатель «превращается в крысу», создающую лабиринт из слов, фраз, глав, книг и стремящуюся найти из этого лабиринта выход [6, с. 32].

В Третьем Манифесте Франсуа Ле Лионне выделяет три фазы творчества: две теоретические (изучение всевозможных математических теорем и формул с последующим отбором эффективных структур) и одну практическую (собственно творчество с использованием ограничений) [3, с. 798–799]. Т. Бонч-Осмоловская в этой связи отмечает: «Улиписты придерживались мнения, что тщательное изучение и досконального понимание грамматики творчества есть насущная потребность поэта (музыканта, художника, etc.), стимулирующая и подстегивающая его творчество» [1, с. 546].

Ограничение предполагает использование неких формальных правил при написании произведения. По большому счету, все поэтическое искусство уходит корнями в ограничения, некоторые из которых (анаграммы, липограммы, палиндромы, хронограммы) со временем приобрели универсальный характер. Их применение в различных национальных литературах является неоспоримым фактом. Многочисленные ограничения, как ранее существовавшие, так и вновь изобретенные улипистами, классифицируются и оформляются в таблицу Кенолеева (по аналогии с таблицей химических элементов Менделеева).

Будучи одновременно и средством и результатом, ограничение становится своего рода катализатором и стимулом творчества. При этом текст, написанный с использованием ограничения, повествует об этом ограничении, а текст, написанный с использованием математизированного ограничения, как

следствие, может содержать иллюстрируемую математическую теорию (Жак Рубо).

По Р. Кено, наиболее репрезентативными примерами улипийских ограничений являются следующие [3].

1. Избыточность у С. Малларме (метод Рэмона Кено).

Хоккуизация, или сужение, — метод, противоположный буриме. Берутся конечные слова (или словосочетания) каждой стихотворной строки и из них составляется новое стихотворение.

Что это дает?

Во-первых, новое призведение.

Во-вторых, возникает ощущение, что в хоккуизированном (суженном) виде в стихотворении остается ничуть не меньше, чем в полном. Как раз поэтому речь и идет об избыточности. Кстати, особенно продуктивна, по мнению улипистов, хоккуизация стихов С. Малларме.

И, наконец, в третьих, сужение по-новому освещает изначальное стихотворение, ведь оно не лишено истолковывающего смысла и способно внести определенный вклад в интерпретацию произведения.

2. Метод «S+7» (принадлежит Жану Лескюру).

Метод, противоположный криптографии. Это своего рода автоматическая трансформация. Берется текст и каждое существительное (S) в нем заменяется на седьмое по счету существительное, следующее за ним в словаре. Естественно, результат зависит от используемого словаря, а цифра семь — произвольна. Вариациями метода «S+7» могут быть методы «Adj. (прилагательное) +7», «V (глагол) +7» и т. д. Итак, общей формулой данного метода является «M + n», где *M* — слово, а *n* — произвольное число.

3. Изоморфизмы (общую теорию разработал Ф. Ле Лионне).

Составить на базе какого-либо текста другой текст, используя те же фонемы (изовокализм и изоконсонантизм) или идентичную синтаксическую структуру (изосинтаксизм).

Итак, улиписты стремятся предоставить будущим писателям новые техники, которые избавят литературу от вдохновения и чрезмерной эмоциональности. Роль писателя при этом освобождается от ненужного, по мнению членов группы, пафоса. «Если язык литературы, и более широко, любого искусства, дискретен, если его можно разложить на функциональные фрагменты (буквы, маленькие цветовые квадраты, отдельные звуки), «запрограммировать» произведение искусства, уловив неуловимое — грацию и красоту и, перебирая всевозможные варианты случайных комбинаций простых цифр (за которыми будут скрываться те же не увиденные еще никем картины, непрочитанные тексты, неуслышанная музыка), найти некий алгоритм, позволяющий выстраивать новое совершенно произведение, новую чудесную гармонию, автором которой, следовательно, станет не гений, а машина (простой перебор, старательный переписчик)», — утверждает Т. Бонч-Осмоловская [1, с. 548].

Так создается моделируемое письмо улипистов, и может даже показаться, что для них «использование риторического ограничения важнее, чем само твор-

чество» [4, с. 218]. Однако главная цель подобных экспериментов — «использовать ограничение, чтобы доказать, что писать можно здесь и сейчас» [5].

Ограничение не лишает творчество свободы, не превращает его в детерминистическую систему благодаря существованию необходимого случайного элемента — клинамена. Клинамен (фр. *clinamen*) — термин эпикурийской физики, обозначающий спонтанное незначительное отклонение атомов от параллельных траекторий падения в пустоту. Клинамен не имеет четких временно-пространственных характеристик. В теории атомизма именно благодаря клинамену атомы могут сталкиваться между собой, что способствует образованию нового и обуславливает свободу волеизъявления человека. В современной физике клинамен определяется как квинтессенция динамической неустойчивости.

Клинамен, являясь по определению отклонением, иначе говоря, исключением, приближается к науке «о единичном», изучающей «законы, управляющие исключениями», т. е. к «Патафизике Альфреда Жарри. Жарри настаивает на разграничении терминов «клинамен» и «случайность», т. к. клинамен, по Эпикуру, считается принципом.

В эстетику УЛИПО клинамен пришел через «Патафизику Альфреда Жарри, благодаря сращению с эпифеноменом. Наравне с ограничением, клинамен играет огромную роль в литературных экспериментах и исканиях группы УЛИПО. Наследуя традиции патафизики, улипистыпризнают за клинаменом, как минимум, две роли: *функционирование* — это девиация, несоблюдение правила, отклонение от ограничения и *функция* — расширение и обогащение смысла [7, с. 43]. Таким образом, в игру по строгим правилам, основанной на тщательно продуманном механизме, вводится новая форма игры.

«Деятельность УЛИПО и миссия, которую Мастерская считает своей, ставит проблему (проблемы) эффективности и жизнеспособности литературных структур — искусственных (а если смотреть шире, искусных)», — пишет Ф. Ле Лионне во Втором Манифесте УЛИПО [6, с. 20]. Поиски УЛИПО органично вписываются в контекст структурализма. Логикой формализма обусловлен сам процесс «смыслового видения вещей» [2, с. 288]. Улипистывоспринимают язык как структуру, как комплексную систему, состоящую из многочисленных элементов с потенциально неограниченными комбинаторными возможностями.

Литература

1. Бонч-Осмоловская, Т. Б. Введение в литературу формальных ограничений / Т. Б. Бонч-Осмоловская. — Самара: Издательский Дом «Бахрах-М», 2009. — 560 с.
2. Горных, А. А. Формализм: от структуры к тексту и за его пределы / А. А. Горных. — Минск: И. П. Логвинов, 2003. — 312 с.
3. Anthologie de l’Oulipo // Edition de M. Benabou et P.Fournel. — Paris: Gallimard, 2009. — 910 p.
4. Duboile Ch. Precis d’histoire de la litterature franeaise. Modeles et poetiques litteraires / Ch. Duboile. — Paris: Ellipses, 2012. — 240 p.
5. Les cinquante ans de l’Oulipo [Electronic resource] / Pierre Assouline. — Le Monde des livres, 2010. — Mode of access: http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/12/17/les-cinquante-ans-de-l-oulipo_1454709_3260.html. — Date of access: 10.09.2013.

6. Oulipo La litterature potentielle (Créations Re-créations Récréations). — Paris: Gallimard, 1999. — 308 p.
7. Magne, B. Georges Perec / B. Magne. — Paris: Nathan, 1999. — 128 p.

Ольга Ленькова (Минск)

ЭПИСТОЛЯРНЫЙ РОМАН В БЕЛОРУССКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА XX—XXI ВЕКОВ: ПОПЫТКА ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Эпистолярная форма еще со времен древних греков и римлян является наиболее общедоступным средством изложения мыслей и способом общения. В форме переписки излагаются ученые и философские работы, религиозные проповеди, художественные произведения. К последним относится эпистолярный роман (далее — ЭР).

Литературная энциклопедия терминов и понятий определяет эпистолярный роман как особую жанровую разновидность романа, возникшую на основе использования эпистолярной формы как способа повествования, и не имеющую определенной содержательной эпистолярной специфики [2]. Проще говоря, ЭР — это роман, написанный в форме писем.

История и теория ЭР развиваются параллельно друг другу. Само понятие данной жанровой разновидности, не имеющее зафиксированного, хрестоматийного определения, находится на границе исследований исторического и теоретического литературоведения. Сложно также ограничить его объем, т. е. обозначить список текстов, явно относящихся исключительно к ЭР. Исследования ЭР в советском и постсоветском литературоведческом пространстве немногочисленны в сравнении с освещением некоторых других проблем по истории и теории жанра (к примеру, по автобиографии и ее разновидностям). Но и они позволяют определить перспективы дальнейшего изучения ЭР. Актуальными представляется сравнительный аспект исследований (типология белорусского и французского эпистолярного романа).

Зарождение белорусской национальной традиции эпистолярного жанра, по мнению исследователя старобелорусской литературной эпистолографии О. П. Кричко, связано с именами Климента Смолятича и Кирилы Туровского, в произведениях которых отчетливо чувствуется влияние византийской эпистолярной традиции. В эпоху Средневековья отечественное художественное письмо было обогащено блестящими примерами богословско-полемичной прозы («Пасланне да Фамы прасвітара»), а Ренессанс оставил в наследие памятники эпистолографии любовной («Лісты Барбары Радзівілянкі да караля Жыгімонта Аўгуста»). С легкой руки Николая Радивилла Сиротки (XVI в.) появился первый дневник в форме писем к другу — произведение «Перагрынацыя, або Паломніцтва яснаасветленага князя ягамосці Мікалая Кыштофа Радзівіла ў Святую зямлю» соединяет в себе жанры хождения, мемуаров, художественной эпистолографии (светское и церковное письмо) [1].

История эпистолярного романа во французской литературе фиксирует возникновение первых его образцов в XVII в. Эпистолярный роман как жанр, по мнению литературоведа О. О. Рогинской, сформировался в XVIII в. Именно в этом столетии его можно рассматривать как «часть литературного процесса, отразившую важнейшие явления в литературе того времени и оказавшую влияние на ее дальнейшее развитие» [3, с. 12]. В данный период наблюдается расцвет жанра и формирование жанрового канона. Упадок и тиражирование канона приходятся на XIX в. А в конце XIX — начале XX вв. происходят разнообразные трансформации канона, которые позволяют реализоваться потенциальным возможностям, заложенным в жанре.

На современном этапе, на рубеже XX−XXI вв., ЭР как во французской, так и в отечественной литературе все сильнее испытывает влияние смежных жанровых структур, взаимодействует с ними. Как считает О. О. Рогинская, именно по этой причине мы все чаще наблюдаем синтез романа в письмах и романа дневника, романа в письмах и автобиографии, романа в письмах и мемуаров [3].

Следует отметить, что в современной французской и белорусской литературах особенно актуализируется автобиографическая проза: рядом с документальными жанрами (дневником, мемуаристкой, эпистолярием) выступают прозаические произведения, в основу которых положены реальные события или художественно интерпретируются отдельные факты. Показательно, что и в тех, и в других текстах доминирующей темой становится осмысление литературного процесса и личной творческой судьбы автора. Явление синкретизации документального и художественного зафиксировано и в произведениях, относимых к эпистолярным романам, что во многом определяет развитие данной жанровой разновидности.

В данном ключе мы обратимся к наиболее показательным в этом жанре произведениям в белорусской и французской прозе.

Роман белорусского писателя, лауреата Государственной премии Республики Беларусь, обладателя солдатского ордена Славы за участие в Великой Отечественной Войне, Алеся Савицкого (Александр Ануфриевич Савицкий, род. в 1924 г.) «Письмо в Рай» («Пісьмо ў Рай») вышел в 2012 г.. Произведение посвящено отцу писателя и представляет собой письма, в которых герой-рассказчик обращается к своему родителю и попутно вспоминает ключевые события собственной жизни. Произведения французского писателя Э.-Э. Шмитта (Eric-Emmanuel Schmitt, род. в 1960 г.), многие из которых написаны в эпистолярной форме, представляют собой весьма необычное для современной французской литературы явление. Некоторые современники автора (М. Уэльбек, Ф. Бегбедер) в последние годы все чаще уходят в сторону депримизма (от франц. déprime (f) — тоска, депрессия). Э.-Э. Шмитт, не подвергаясь всеобщей тенденции, устремляет своего читателя к позитивному мышлению, утверждая принцип «любования жизнью» с принятием тяжести существования, пытаясь одновременно с этим ухватить неуловимый смысл бытия, его истину. И писатель предпочитает это делать именно в форме письма и переписки.

Приступая к типологическому анализу эпистолярного романа, следует прежде всего определить роль важнейшего элемента в составе произведения, а именно — письма. Письмо как единица эпистолярного общения обладает определенной структурой. Составные части этой структуры — обращение, зачин, основная часть, завершение, прощание и др. — инвариантны, а потому письмо имеет весьма четкие формальные границы. Благодаря такой четкости приобретается определяющая роль эпистолы в сюжетной канве произведения. Письмо в ЭР является эквивалентом поступка при линейной организации повествования. Являясь, таким образом, сюжетообразующим элементом, письмо может представлять собой отдельную главу или часть текста. Особо следует отметить роль «первого письма» в составе переписки. Оно, как правило, ни на что не отвечает, но провоцирует ответ, начиная таким образом переписку.

Роман А. Савицкого «Письмо в Рай» представляет собой письма сына к отцу, которые остаются без ответа. В самом начале произведения, в своем первом письме, пишущий герой рассказывает о том, как узнал о гибели отца, и объясняет необходимость в общении с ним, констатируя, тем не менее, невозможность физического ответа на свои послания. В данном случае эпистолярная форма является основой как композиционной, так и сюжетной организации произведения, поскольку письма представляют собой завершенные главы в составе романа. Каждое новое письмо охватывает определенный период в жизни пишущего и завершается выводом, подведенным итогом к вышесказанному.

В обращении Э-Э. Шмитта к эпистолярной форме присутствуют сразу две стратегии: использование «частной переписки» в качестве одного из элементов композиции и в качестве основы композиционной организации текста. В первом случае письма — это только один из многих художественных компонентов в составе романного целого. Во втором случае — завершенное эпистолярное повествование, собственно эпистолярный роман. Именно к такому типу относится роман «Моя жизнь с Моцартом» («Ma vie avec Mozart», 2005), который представляет собой обращение героя-рассказчика к великому композитору в форме писем. В первом письме, которое выполняет функцию предисловия, рассказывается о том, что подвигло пишущего к началу переписки, о событиях, толкнувших его искать утешение в одностороннем общении с В. А. Моцартом.

Для обоих авторов переписка является способом связи с теми, с кем общение личное просто невозможно по ряду весьма объективных причин. Ответ невозможен, так как адресаты остались в далеком прошлом. Оба героя-рассказчика изначально заявляют о том, что не ждут ответа от тех, кому пишут письма. Обоим авторам эпистолярная форма служит для наиболее полного самовысказывания их персонажей, возможность вступить в диалог не только с кем-то, но и с самим собой.

Важно то, что изначально переписка предполагает диалогический характер, взаимодействие ее участников осуществляется по принципу маятника. Письмо и ответ на него — это минимальный элемент переписки как диалоги-

ческой структуры. Эта структура является определяющей и для системы персонажей в эпистолярном романе, в основе, как традиционно предполагается, которой лежит «парный принцип».

Показательно, что и А. Савицкий, и Э.-Э. Шмитт строят системы персонажей не по парному принципу. В их произведениях такое условие невозможно по определению. Герой и пишущий, и читающий одновременно — субъект «я-повествования», который не только сам создает письма, но и находит неуловимые ответы на них. В этой связи следует отметить такие особенности в целом эпистолярной формы, как отсутствие визуального и непосредственного контакта, что является расширением возможностей репрезентации собственной личности участников переписки. И белорусский, и французский авторы используют такую возможность, обращаясь к адресатам, личное общение с которыми по определению не может осуществиться.

Произведения как А. Савицкого, так и Э.-Э. Шмитта укладываются в тенденцию современной литературы к минимизации повествования, что проявляется в относительном сокращении романистами объема произведений, уменьшении количества писем, порой потере эпистолярных элементов (введения, концовки, прощания, подписи). В романе «Моя жизнь с Моцартом» сведено к минимуму количество второстепенных персонажей. Динамично развивается только одна сюжетная линия — история переписки героя с В. А. Моцартом. В произведении «Письмо в Рай» наблюдается несколько сюжетных линий (детство, юность героя, его учеба, первые профессиональные шаги и т. п.), которые, объединены общим стержнем — воспоминаниями об отце. В целом описания состояний, душевных переживаний героев в обоих романах занимают больше места, чем изложение авантюрно-событийного ряда. С сюжетной точки зрения произведения как французского, так и белорусского автора являются типичными эпистолярными романами.

Пространство и время в ЭР подчинено пространству и времени переписки — именно оно считается реальным. Пространство и время окружающего мира входят в текст через момент рассказа о них: отсюда оно может расширяться за счет воспоминаний, мечты или возможности. У А. Савицкого пространство и время подчинено схеме ретроспекции — его герой постоянно возвращается в прошлое, двигаясь от исходной точки к моменту создания письма.

В романе Э.-Э. Шмитта «Моя жизнь с Моцартом» мы наблюдаем ретроспективно-проспективную модель повествования. Герой-рассказчик начинает переписку с рассказа о прошедших событиях. Эти письма не столько констатируют свершившиеся факты, сколько представляют собой попытки сконструировать иной ход событий, ответить на вопрос «Могло ли быть иначе?» Постепенно герой начинает заглядывать в будущее (прием проспекции), пытаясь предугадать возможное развитие собственной жизни.

Отметим такую типологическую черту ЭР как печальную модальность произведений, крайне редкое счастливое завершение событий в этом виде романа. На грустной ноте заканчивается последнее письмо сына к отцу у А. Са-

вицкого. Разочарованием пронизано последнее письмо героя Э.-Э. Шмита к его любимому композитору.

Еще одной типологической чертой современного ЭР является наличие смежных жанровых структур в составе одного произведения. Подобные жанровые модификации дают дополнительно романисту реализовать самые различные возможности в одном произведении: соединить прошлое и настоящее, использовать традиции классической и открытия современной литературы. В том числе, жанровый синкретизм служит способом выражения авторской эстетической концепции. Однако синкретизм произведений провоцирует трудность их жанровой, а порой и родовой идентификации.

Произведения А. Савицкого и Э.-Э. Шмитта имеют признаки и романа, и мемуаров, и дневника, и исповеди. Наличие автобиографического компонента весьма очевидно в обоих произведениях (французский автор называет свой роман автобиографией, а белорусский писатель наделил свою книгу подзаголовком «Роман-исповедь»). В произведениях много субъективного, личностного. Не вызывает сомнения то, что эпизоды, характеры, ситуации, нарисованные авторами, глубоко ими прочувствованы. Авторы излагают собственный жизненный опыт, произошедшие с ними события. Таким образом, романы обоих авторов по содержанию приближаются к мемуарам, представляют собой «живое», правдивое свидетельство жизни различных слоев общества. Например, А. Савицкий детально описывает быт и атмосферу жизни рабочих, военных, студентов и т. д. Жанровая природа романа белорусского писателя весьма своеобразна: в произведении сочетаются элементы очерка, автобиографического и бытоописательного романа, романа воспитания, мемуаров, исповеди.

Произведения А. Савицкого «Письмо в Рай» и Э.-Э. Шмитта «Моя жизнь с Моцартом» представляют собой образцы современного эпистолярного романа. По наличию в каждом из них определенных выявленных нами типологических черт и при их сравнении, мы можем сделать вывод о том, что оба произведения имеют автобиографическое начало, что свидетельствует о желании авторов сказать слово о себе, выразить свое «я» и сделать его предметом психологического и литературного исследования. Писатели, используя повествовательные возможности эпистолярного романа, показывают жизнь своего героя «изнутри», свидетельствуют о сомнениях, колебаниях, стремлениях, возвращают его в прошлое или позволяют заглянуть в будущее.

Литература

1. Крычко, В. П. Старабеларуская літаратурная эпісталаграфія: станаўленне нацыянальнай традыцыі / В. П Крычко // Мова і літаратура ў XXI стагоддзі: актуальныя аспекты даследвання: матэрыялы II Рэсп. навук.-практ. канф. маладых вучоных, Мінск, 22 сак. 2013 г. / адк. рэд.: П. І. Навойчык; Беларус. дзярж. ун-т. — Мінск: Выд. цэнтр БДУ, 2013. — С. 11–17.
2. Муравьев, В. С. Эпистолярная литература / В. С.Муравьев // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — Стлб. 1233–1235.
3. Рогинская, О. О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / О. О. Рогинская; Рос. гос. гум. ун-т. — М., 2002. — 24 с.

4. Савіцкі, А. А. Пісьмо ў Рай: раман-споведзь / А. Савіцкі. — Мінск: Маст. літ., 2012. — 221 с.
5. Schmitt, E.-E. Ma vie avec Mozart / E.-E. Schmitt. — Paris: Editions Albin Michel, 2005 — 165 p.

Дар'я Абрасім (Мінск)

АПАВЯДАЛЬНАЯ СПЕЦЫФІКА ПРАЗАІЧНАГА ЦЫКЛА БРУНА ШУЛЬЦА «ЦЫНАМОНАВЫЯ КРАМЫ»

Бруна Шульц (1892−1942) — яскравы і самабытны прадстаўнік польскага мадэрнізму. Яго своеасаблівая і арыгінальная паэтычная проза паўстала як з'ява ўнікальная, дагэтуль не расшыфраваная, якая апярэдзіла сваю эпоху, паказала свету мову і метад, для якіх навука яшчэ не выпрацавала даследчых дэфініцый, а таму і сёння яго творчасць з'яўляецца аб'ектам пільнай увагі і літаратуразнаўчых спробаў патлумачыць яе феномен. Як усё новае і нестандартнае, творы Б. Шульца доўгі час не знаходзілі свайго месца ў перакладной савецкай літаратуры. Толькі ў пачатку 1990-х гг. на рускую мову быў перакладзены найбольш вядомы цыкл навел Б. Шульца «Цынамонавыя крамы», арыгінальнасць апавядальнай структуры якога не страціла сваёй навізны і да сённяшняга дня. Беларускі чытач «знайшоў» свайго Б. Шульца ў 2006 годзе [3].

Аб'ектам аповеду ў творы з'яўляюцца ўспаміны дзяцінства апавядальніка, які ў 15 навелах знаёміць чытача з разнапланавымі замалёўкамі з мінулага сваёй сям'і. Удзельнікам тых падзей з'яўляецца маленькі хлопчык, што суадносіцца з дарослым апавядальнікам, якому і належыць апавядальная функцыя, у межах апазіцыі **я-персанаж** і **я-наратар**. У рускамоўным варыянце з гэтымі тэрмінамі суадносяцца паняцці **повествуемое я** і **повествующее я**. Але відавочная на першы погляд прастата ў размеркаванні функцый паміж дарослым апавядальнікам і маленькім удзельнікам падзей, які павінен з'яўляцца выключна персанажам гісторыі, аддаючы слова даросламу «я», увесь аповед якога вядзецца ад першай асобы, тым не менш не адпавядае рэчаіснасці. Пры спробе дакладна атаясамліваць голас апавядальніка з дарослым наратарам становіцца зразумела, што часта нарацыя губляе рысы ўспамінаў — падзеяў мінулага, якія асэнсоўваюцца па-новаму, і набывае рысы аповеду — перадачы падзеяў, якія адбываюцца ці адбыліся ў недалёкім мінулым з дзіцём-персанажам як дзеючым рэфлектарам, пры гэтым успрыманне дзеяння адбываецца быццам адначасова абодвума «я», а вось іх асэнсаванне і ацэнка застаецца за наратарам, які не перадаваў слова іншай наратыўнай інстанцыі. І толькі на інтуітыўным узроўні чытач усё ж такі адчувае фактычна не ўвасобленую прысутнасць я-персанажа і яго ўплыў на аповед. Менавіта гэтае ўяўнае «двухгалоссе» і патрабуе, на нашую думку, асобнай увагі як сведчанне спецыфікі нарацыі ў творы.

Найбольш сур'ёзная тэарэтычная і практычная база, распрацаваная на падставе і з улікам усіх папярэдніх дасягненняў у гэтай галіне, на нашую думку, прадстаўлена В. Шмідам у даследаванні пад назвай «Нараталогія» [1]. У складанай структуры камунікацыі мастацкага твора ён вылучае некалькі

камунікатыўных узроўняў, і гэтая класіфікацыя не дае даследчыку памыліцца ў атаясамліванні пазіцыі аўтара і наратара. Рэальнасць, у межах якой палягае нашае даследаванне, — гэта **ўяўны свет**, у якім адбываецца камунікацыя, дзе бярэ ўдзел аб'ект нашага даследавання — **фіктыўны наратар**, вынікам камунікацыі якога з фіктыўным чытачом з'яўляецца **апавядальны свет** — той часава-прасторавы адрэзак рэчаіснасці, у якім адбываюцца падзеі дзяцінства я-персанажа.

Услед за В. Шмідам тэрмін «наратар» мы разумеем выключна як тэхнічнае абазначэнне носьбіта функцыі апавядання, абсалютна не маркіраванае ў адносінах да тыпалагічных апазіцый. Яны ж, у сваю чаргу, і прызначаны дапамагчы ахарактарызаваць наратара як аповедную інстанцыю. У адпаведнасці з тыпалагічнай класіфікацыяй наратараў В. Шміда можна сцвярджаць, што наратар у цыкле навел «Цынамонавыя крамы» выяўлены экспліцытна і імпліцытна і з'яўляецца першасным, асабовым, антрапаморфным, суб'ектыўным, дыегетычным і ненадзейным, а таксама моцна выяўленым і абмежаваным па ведах і месцы знаходжання.

Але нам падаецца недастатковым аналіз структуры апавядальніка толькі з пазіцый крытэрыяў, выяўляючых тып наратара. Па сутнасці, прыведзеныя тыпалагічныя характарыстыкі не высвятляюць усіх акалічнасцяў арыгінальнасці аповеду, не даюць адказу на галоўнае пытанне: чыё міфалагічнае бачанне раскрываецца перад чытачом і якім чынам аўтар канструюе апавядальны свет, у якім «казачныя» ўяўленні і дзіцячая свядомасць знаходзяць рэалізацыю ў словах дарослага апавядальніка? Вачыма каго чытач назірае за падзеямі ў жыцці героя і чаму так складана вызначыцца, хто менавіта раскрывае таямніцы дзяцінства? Дзеля набліжэння да разумення гэтых дэталей нам падаецца неабходным прааналізаваць аповед пры дапамозе **тэорыі «пункту гледжання»**, якая распрацоўвалася на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў у замежным літаратуразнаўстве і знайшла, на нашую думку, сваё найбольш распрацаванае і аргументаванае ўвасабленне ў працах В. Шміда.

Паводле тэорыі, аб'ектам пункту гледжання з'яўляюцца апавядальныя падзеі, пад якімі разумеецца ўвесь падзейны план, прынцыпова бязмежнае мноства элементаў, з якіх адбіраюцца тыя эпізоды і дэталі, якія пазней складаюць гісторыю — той апавядальны комплекс, які рэпрэзентуе фіктыўны наратар. Гісторыя — гэта і ёсць апавядальны свет, гэта падзеі, якія сталі аб'ектам прыменена адносна іх пункту гледжання. Паводле В. Шміда, успрыняцце і перадача падзей не абавязкова належаць наратару, яны могуць трансляваца і з пункту гледжання персанажа. Знешнія і ўнутраныя фактары, якімі абумоўлены ўспрыняцце і перадача, належаць да розных планаў, у якіх выяўляецца канкрэтны пункт гледжання. Зыходзячы з таго, чый пункт гледжання прымяняецца (з'яўляецца ён знешнім адносна дыегесіса ці ўнутраным), вылучаюць **наратарыяльны** і **персанальны** пункты гледжання. Гэтая бінарная апазіцыя характарызуе кожны з планаў асобна, выяўляючы спецыфіку стварэння наратыўнай структуры аповеду. Услед за В. Шмідам мы вылучаем 5 планаў: **прасторавы**, **часавы**, **перцэптыўны**, **моўны** і **ідэалагічны** [1, с. 133].

У «Цынамонавых крамах» гісторыя падаецца з прасторавай пазіцыі я-персанажа. Пра гэта сведчыць той факт, што ўсе сюжэтныя падзеі, прысутныя ў творы, пададзеныя ў кантэксце ўмовы, што іх назіраў, бачыў ці быў пры іх прысутны сам я-персанаж. Мы не знойдзем у тэксце апісання эпізодаў, якія адбываліся па-за межамі прасторавай пазіцыі хлопчыка. Адсутнічаюць і элементы аповеду, якія адсылаюць чытача да экзегесіса. Аповед застаўся ў межах поля зроку я-персанажа, а значыць — у межах **персанальнага пункту гледжання ў прасторавым плане**.

Часавы план рэалізуецца ў суаднесенасці акта апавядання з часавай пазіцыяй персанажа (час дыегесіса) ці часавай пазіцыяй экзегесіса. У творы фіктыўны дарослы наратар распавядае пра эпізоды свайго дзяцінства. Пры гэтым ён факультатыўна ўключае ў аповед інфармацыю пра некаторыя тагачасныя рэакцыі я-персанажа: *«мы думалі, што бацька замрэ ў здранцьвеньні»* [3, с. 39], *«мы ўсе ... перажылі хвіліну вялікай трывогі»* [3, с. 28], але распавядае пра іх дыстанцыйна, надаючы ім ролю фактычнага матэрыялу і не перадаючы пры гэтым наратыўную функцыю хлопчыку. Да таго ж у тэксце прысутнічаюць анафарычныя прыслоўі часу (такія звароты, як *«увесь жнівень гэтага году»* [3, с. 40], *«у той дзень»* [3, с. 38], *«у адзін з наступных вечароў»* [3, с. 36]), што з'яўляецца прыкметай часавага дыстанцыявання наратара ад даўно мінулых падзей і пацвярджае нашае меркаванне пра наяўнасць **наратарыяльнага пункту гледжання ў часавым плане**.

Моўны план у творы прадстаўлены пастаяннай, нязменнай маўленчай манерай, наратар не пераходзіць на ў той ці іншай ступені характэрны тып маўленчых сродкаў ні ў асабістым аповедзе, ні ў тых выпадках, калі слова перадаецца другаснаму наратару, маўленчая манера якога па ўсіх сродках выяўлення супадае з манерай галоўнага, адносна пастаяннага фіктыўнага наратара і характарызуецца багатым і разнародным лексічным пластам, складаным сінтаксісам, канцэнтраванай вобразнасцю і складанай разгорнутай метафарычнасцю, імкненнем да спалучэння рысаў мастацкага і навукова-папулярнага стыляў маўлення, акумуляваннем дэталей і г. д. У моўным плане **наратарыяльны пункт гледжання** выяўлены досыць дакладна і ўстойліва і не вымагае нашай пільнай увагі.

Наадварот, перцэптыўны план вымагае асобнага і падрабязнага даследавання, бо менавіта на гэтым узроўні найбольш складана вызначыцца з тыпам пункту гледжання. У большасці выпадкаў прасторавы план супадае з перцэптыўным, бо тут размова ідзе толькі пра ўспрыманне падзей, не пра аналіз і ацэнку. Вышэй мы вызначыліся, што прасторавы план прадстаўлены праз прызму персанальнага пункту гледжання. Але праз прызму чыйго бачання ўспрымаюцца падзеі? З аднаго боку, бачыць, а значыць, і з'яўляецца рэфлектарам я-персанаж. Да таго ж гісторыя твора выбудавана такім чынам, што сярод падзейнага пласту назіраюцца толькі тыя фактычныя праявы дзеяння, якія адбываліся ў прысутнасці я-персанажа. Але пры больш дасканалым вывучэнні тэксту мы заўважаем, што прызма ўспрыняцця толькі на першы погляд належыць выключна я-персанажу. Маленькі хлопчык пры ўсёй стараннасці не валодае дастатковай кампетэнцыяй, моўнай і псіхалагічнай, а таксама дасведча-

насцю ў розных галінах навуковага ведання, каб менавіта так успрыняць і зафіксаваць у свядомасці *«вэгетатыўныя й тэлюрычныя інгрэдыенты абеду, зь дзікім, палявым водарам»* [3, с. 4], мінакоў, што *«шчэрыліся адзін на аднаго гэтай бакхічнай грымысаю — барбарскай маскай паганскага культу»* [3, с. 5], інтарэсы бацькі, якога *«зачароўвалі формы скрайнія, ...гэткія як эктаплазма самнамбулаў, псэўдаматэрыя, каталептычная эманацыя мозгу»* [3, с. 38] і г. д. Да таго ж адбор падзей для гісторыі ў нашым выпадку — таксама ў кампетэнцыі фіктыўнага наратара. Але менавіта я-персанаж з'яўляецца першасным носьбітам эмоцыі ад самых эмацыянальна ўплывовых здарэнняў, распавядаючы пра якія дарослы наратар выказвае сваё ўспрыманне не сухога факту, а ўспрыманне свайго таго, першаснага ўспрымання. Да прыкладу, з'яўленне шчаняці праламляецца праз падвойную прызму спачатку ўспрымання я-персанажа, а пасля праз прызму ўспрымання наратара, якому застаецца не толькі сам факт падзеі, але і памяць пра першасную рэакцыю: *«Зь якога неба так неспадзявана зваліўся гэты ўлюбёнец багоў ... ? ... Але ўся будучыня яшчэ ляжала перада мною»* [3, с. 40]. Першая рэпліка дакладна перадае рэакцыю, успрыманне я-персанажа, які радуецца нечаканаму сябру. Другая рэпліка сведчыць пра ўспрыняцце гэтага ўспаміну з пункту гледжання дарослага наратара. Такім чынам, матэрыялам для ўспрыняцця з'яўляюцца «малюнкі», пабачаныя і зафіксаваныя ў памяці я-персанажа і аднойчы ім успрынятыя, але права пераўспрыняць, пераказаць і пераацаніць гэтыя падзеі надаецца я-наратару. Фармальна гэты прыём у тэксце непазначаны, і толькі немагчымасць суаднесці вобраз маленькага хлопчыка са спосабам прадстаўлення падзей дарослай, абазнанай у розных галінах чалавечага ведання асобай, і наадварот, апісанне рэакцый, уласцівых успрыманню не ўспамінаў, а падзей свежых і патрабуючых жвавай, эмацыянальнай рэакцыі, раскрывае перад чытачом сапраўдную наяўнасць двух рэпрэзентантаў уласнага бачання. **Перцэптыўны план** выяўлены ў творы з дапамогай **наратарыяльнага і персанальнага пунктаў гледжання**.

Ідэалагічны план выяўляецца ў пераважный ступені імпліцытна. Хаця экспліцытныя праявы ацэнкі таксама прадстаўлены (у большасці — да ацэнкі дэталей: *«гэта быў твар валацугі або прапойцы»* [3, с. 47], *«было нешта трагічнае ў неахайнай і неўмеркаванай плоднасці ... была нікчэмнасць істоты»* [3, с. 10]), большую цікавасць з-за сваёй спецыфікі выклікаюць менавіта імпліцытныя, прыхаваныя ацэнкі значных падзей. Складана ў межах аповеднай манеры наратара зразумець, дзе праходзіць мяжа паміж перцэптыўным і ідэалагічным планамі. Наратар не дае адкрытай ацэнкі асобным эпізодам ці ўдзельнікам падзей, яна выяўляецца ў падборы фактаў ці ў імпліцытным стаўленні, якое выражаецца ў ступені даверу да таго, што адбываецца, у надаванні значнасці канкрэтным выпадкам, і дасягае свайго апагею ў імкненні развіваць, даводзіць да лагічнай завершанасці непраўдападобныя, фантазійныя гісторыі бацькі, дадаваць да іх дэталі, завяршаць міф уласным сведчаннем, а значыць — браць адказнасць за прыняцце яго. Да прыкладу, у навеле «Птушкі» наратар распавядае пра эпізод выгнання служкай Адэляй бацькавых птушак з апанаванага імі паддашка. Але эпізод не мае

бытавой празаічнасці, ён цалкам прасякнуты веліччу і сакральнасцю Падзеі, беззваротнасці зняслаўленага таінства: «*Узьнялося пякельнае воблака пер'я, крылаў і крыку, у якім Адэля, падобная да звар'яцелай Мэнады ... таньчыла танец знішчэньня»* [3, с. 23], *«...мой бацька спускаўся па сходах свайго дамініёну — зламаны чалавек, кароль-выгнаннік, што страціў трон і гаспадарства»* [3, с. 23]. Механізм функцыянавання менавіта гэтага плану выклікае найбольшыя цяжкасці падчас выяўлення сапраўднага носьбіта міфалагізацыі падзей дзяцінства. Наратар «бачыць падзеі» з пункту гледжання я-персанажа, і, па сутнасці, адмаўляецца змяняць гэтую пазіцыю і глядзець на падзеі і на сябе збоку. Такая свядомая лакалізацыя ў прасторы дазваляе яму яшчэ раз перажываць падзеі дзяцінства, а не глядзець на іх як на ўспаміны. У аповедныя межы тэксту не трапляе знешні фактычны матэрыял, рэчывам для разгортвання акту аповеду ў экзегесісе становяцца выключна малюнкі дыегесіса з вопыту я-персанажа. Наратарыяльны і персанальны пункты гледжання ў перцэптыўным плане і **наратарыяльны пункт гледжання ў ідэалагічным плане** дазваляюць трактаваць і ацэньваць зыходны матэрыял згодна з пажаданнямі наратара, улічваючы эмоцыю я-персанажа. І сапраўды, ацэнка, разуменне сэнсу асобных эпізодаў, якія першапачаткова падаюцца вынікам багатых фантазійных здольнасцяў я-персанажа, выяўляюць ўсе прыкметы ацэнкі я-наратара. Міфалагічныя і рэлігійныя алюзіі, вобразы, складаныя метафарычныя канструкцыі, шырокі кругагляд і цэласнасць вобраза бацькі-дэміурга дазваляюць вызначыць сапраўдную інстанцыю, што так старанна і рупліва выводзіць міф уласнага дзяцінства, бо менавіта я-наратар зацікаўлены сакралізаваць дзяцінства, дэканструяваць свет маленства. Усё сказанае прыводзіць нас да высновы, што міфатворчасць як метад успрымання, засваення і рэканструкцыі мінулага неабходна менавіта я-наратару, які ў гэтым акце знаходзіць шлях да магчымасці перастварыць дзяцінства, патлумачыць з дапамогай фантастычных відзежаў, нават абараніць паводзіны бацькі і яго ролю ў стварэнні не трагічнай, а фантастычнай гісторыі дзяцінства. Гэта пацвярджаюць і словы самога Б. Шульца: *«... Род искусства, который мне ближе всего, это и есть возвращение, второе детство. Если бы удалось еще раз пробраться в детство, снова пережить его полноту и неохватность, — это стало бы обретением "гениальной эпохи", "мессианской поры", которую сулят и которой клянутся все мифологии мира. Моя мечта — "дорасти" до детства»* [2]. Такім чынам, наратар, надзяляючы бацьку здольнасцямі творцы, сам становіцца дэміургам уласнага міфа, уласнай гісторыі дзяцінства. Менавіта такое разнаполюснае спалучэнне персанальнага прасторавага, персанальнага і наратарыяльнага перцэптыўнага, а таксама наратарыяльных часавага, моўнага і ідэалагічнага планаў і бачыцца нам першаасновай апавядальнай спецыфікі ў цыкле навел Бруна Шульца «Цынамонавыя крамы».

Літаратура

1. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
2. Шульц, Б. Из писем Анджею Плесьневичу, 4.III.1936 / Б. Шульц // Иностранная литература [Электронный ресурс]. — 1996. — № 8. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/ inostran/1996/8/. — Дата доступа: 16.09.2013.

3. Шульц, Б. Цынамонавыя крамы: выбр. проза / Б. Шульц. — Мінск: Зьміцер Колас, 2006. — 176 с.

Алена Вострыкава (Мінск)

АДМЕТНАСЦЬ ГІСТАРЫЧНАЙ ПРОЗЫ ЁЗАФА ТОМАНА (НА ПРЫКЛАДЗЕ РАМАНА «ПАСЛЯ НАС ХОЦЬ ПАТОП»)

Ёзаф Томан (1899–1977) — чэшскі пісьменнік XX ст., прадстаўнік волькераўска-незвалаўскага пакалення, які стаў вядомы сваімі гістарычнымі раманамі «Сакрат», «Дон Жуан» і інш. Да найбольш вядомых належыць раман «Пасля нас хоць патоп» (1963), напісаны на антычным матэрыяле. У цэнтры ўвагі пісьменніка часы рымскіх імператараў Ціберыя і Калігулы. Прадметам сваіх мастацкіх разважанняў Томан робіць феномен тыраніі, дыктатуры, што адпавядае пэўнай тэндэнцыі ў чэшскім гістарычным рамане 1960-х гг.

У Чэхаславакіі 50–60-х гг. XX ст. жанр гістарычнага раману атрымаў вельмі добрыя імпульсы для свайго развіцця. У гады другой сусветнай вайны гэта быў адзін з самых запатрабаваных жанраў чэшскай літаратуры. Пісьменнікі звярталіся да традыцый гістарычнай прозы XIX ст. Выбіралі гістарычную праблематыку, каб абудзіць і падтрымаць сілы народа ў барацьбе з фашызмам і нагадаць слаўнае гістарычнае мінулае чэхаў. Калі стала магчымай крытыка культу асобы і рэвізія сацыялізму XX ст., гэта моцна адбілася на чэшскім гістарычным рамане тых часоў. Чэшскія раманісты У. Нэф, В. Капліцкі, І. Шотала, Ё. Томан, якія распрацоўвалі гістарычны жанр, звярнуліся ў сваіх творах да праблем улады і праізволу, маралі і пераследу за свае перакананні. У вялікай мастацкай спадчыне Ёзафа Томана гістарычная тэма выкарыстоўваецца з мэтай пастаноўкі гуманістычных пытанняў сэнсу існавання як усяго чалавецтва, так і асобы. На фоне шырокай панарамы пэўнага гістарычнага перыяду пісьменнік разважае над агульначалавечымі праблемамі, што робіць яго раманы сучаснымі і праз паўстагоддзя.

Галоўнымі гістарычнымі крыніцамі Ё. Томана пры напісанні рамана «Пасля нас хоць патоп» былі творы рымскіх гісторыкаў Тацыта і Святонія. Менавіта адтуль ён браў характэрныя дэталі, канкрэтныя эпізоды з жыцця Ціберыя і Калігулы. На думку чэшскіх даследчыкаў, на пісьменніка паўплываў драматычны манументальны раман Г. Сенкевіча «Quo vadis» [Гл.: 1, 391], з чым можна пагадзіцца.

У рамане апісваецца лёс двух цэнтральных герояў — патрыцыя Луцыя Гэмінія Курыёна і акцёра Фабія Скаўра. Дзве апавядальныя лініі стала пераплятаюцца паміж сабой, а таксама з лёсамі сапраўдных гістарычных асоб: імператара Ціберыя, яго спадчынніка Калігулы, філосафа Сенекі, імператарскага прыбліжанага Макрона. Луцый і Фабій на адным караблі вяртаюцца ў Рым у апошні год праўлення Ціберыя. Луцый быў намеснікам легата ў Сірыі. Скаўра за бунтарскія п’есы Ціберый на год выслаў з Рыма, і ён разам з іншымі акцёрамі вандраваў па Сіцыліі. Луцый паходзіць са слаўнага старажытнага рэспубліканскага роду. Яго бацька Сервіус — адзін з ініцыятараў змовы супраць імператара. Ён мае намер далучыць да гэтага свайго сына, які набыў

вялікую папулярнасць сярод сваіх салдат. Аднак на працягу дзеяння рамана мы бачым, што малады патрыцый здраджвае рэспубліканскім ідэалам і далучаецца да імператара пад уплывам Макрона і яго прыгажуні-дачкі Валерыі. Змова правальваецца з-за нечаканай смерці Ціберыя. Імператар вырашае вярнуцца ў Рым з дабравольнага затачэння на востраве Капры, але па дарозе памірае, задушаны Макронам, які дапамагае ўзысці на трон Калігуле. Луцый становіцца правай рукой Калігулы, яго галоўным дарадцам і памочнікам. Бацька Луцыя забівае сябе, не ў сілах вынесці здрады сына ідэалам рэспублікі і вольнасці, гонару роду. Праз год Калігула, які пачынаў як правіцель-асветнік, з-за фінансавых праблем паказвае сябе яшчэ больш жорсткім, чым Ціберый і топіць Рым у крыві. Але для Луцыя шляху назад ужо няма.

Вобраз Луцыя Томан стварае ў развіцці ўніз: малады патрыцый з-за прагі славы спачатку здраджвае свайму роду, бацьку, рэспубліканскай ідэі, потым сваёй нявесце Таркваце і каханцы Валерыі. У імкненні ўвайсці ў імператарскую сям'ю становіцца вінаватым у смерці Макрона і яго жонкі Эніі. Кульмінацыяй разлажэння яго як асобы становіцца выступленне ў судзе на баку абвінавачвання супраць акцёра Фабія Скаўра, які напісаў п'есу пра сіракузскага тырана Фаларыда. Спектакль выклікаў хваляванні рымскага плебсу, а тыран Фаларыд быў успрыняты як аналогія на сапраўдны твар Калігулы. Абаронцай Фабія на судзе выступаў Сенека, але яму не ўдалося паўплываць на сенатараў і Калігулу. Скаўр быў асуджаны на смерць адсячэннем галавы і не дачакаўшыся выканання прысуду ў турме скончыў жыццё самагубствам. Даведаўшыся пра гэта, забіла сябе і яго каханая дзяўчына Квірына.

У сваім рамане аўтар стварае вельмі верны вобраз той эпохі, выкарыстоўваючы традыцыйныя сродкі рэалістычнага раману. Перад намі паўстае панарама арыстакратычнага і плебейскага Рыма часоў Ціберыя і Калігулы. Быт, звычаі, норавы, ідэі, салоўі, палітычная барацьба і яе спосабы — усё гэта аўтар апісвае чытачу, выкарыстоўваючы шматлікія рэаліі таго часу.

Структурна раман падзяляецца на дзве лініі, звязаныя з галоўнымі вымышленымі героямі, Луцыям і Фабіям. Загарнуўшы апошнюю старонку рамана, можна сказаць, што гэта героі-антыподы. Не толькі таму, што адзін з іх прадстаўляе рымскі патрыцыят, а другі — рымскі плебс. Дарэчы, да таго, як стаць акцёрам, Фабій Скаўр быў рабом, а потым вольнаадпушчаным. Развіццё іх як асоб адбываецца ў розным накірунку. Луцый Курыён з рэспубліканца пераўтвараецца ў тырана і забойцу (у прамым і пераносным сэнсе), які ідзе да славы і ўлады любымі шляхамі. Фабій Скаўр, які яшчэ на шляху ў Рым з Сіцыліі быў абыякавым да рэспублікі, у канцы рамана становіцца прыхільнікам улады народа і ярым супраціўнікам тыраніі. За свае погляды ён памірае і не шкадуе пра гэта. Ён адмаўляецца ад прапановы Луцыя ўславіць у сваіх п'есах Калігулу і нагадвае яму пра яго былое рэспубліканскае мінулае і здраду яму, чаго апошні Фабію ніколі не даруе. Здрада Луцыя Курыёна і бунтарства Фабія Скаўра паказаны ў кантрасце. Гэта перш за ўсё маральны кантраст. Подласць арыстакрата і высакародства былога раба. Ёзаф Томан спрабуе данесці чытачу, што гэта перш за ўсё людзі і іх учынкі не залежаць ад багацця альбо саслоўнага статусу. У турме Фабій кажыць свайму бацьку, які прыйшоў яго наведаць:

«*— Все напрасно, отец. Их власть крепнет день ото дня, мы черви по сравнению с ними, они нас раздавят, задушат. И едва падет голова одного тирана, как приходит другой, еще более жестокий. Мы проиграли навсегда… Ты спрашивал, отец, жалею ли я. Нет, не жалею, ни о чем не жалею. Если бы это не случилось сейчас, это произошло бы в другой раз… Сенека однажды сказал, что жизнь подобна театральному действию. Неважно, было ли оно длинное, важно, хорошо ли оно было сыграно. И видишь, отец, я тысячи раз говорил Квирине, что мне всегда хотелось сыграть настоящую трагическую роль. — Он судорожно засмеялся. — Только никто из нас не подумал, что мой противник принудит меня к иному концу пьесы…»* [2, с. 503—504].

Раман без перабольшвання можна вызначыць як псіхалагічны, паколькі вобразы і характары герояў падаюцца ў эвалюцыі, дынаміцы. Глыбокі псіхалагізм увасабляецца праз шматлікія ўнутраныя маналогі, разважанні персанажаў, а таксама праз аўтарскія рэмаркі. І выдуманыя, і гістарычныя персанажы раскрываюцца ў развіцці характараў. Той жа імператар Ціберый апісваецца як вельмі складаная, дваістая асоба. У чэшскага раманіста яго вобраз — не аднамерны статычны партрэт жорсткага тырана. Усе пакуты, жахі, якія перажывае Ціберый-чалавек і Ціберый-правіцель, раскрываюцца ў маналогах і дыялогах. Вобразу Ціберыя надаюцца трагічныя рысы: гэта чалавек, які помсціць за свае жыццёвыя расчараванні і вышэй за ўсё ў жыцці ставіць сваю гістарычную місію — супрацьстаяць рэспубліцы, утрымаць веліч імперыі.

Такім жа дваістым намаляваны ў творы і вобраз філосафа Сенекі. Безумоўна, ён інтэлектуал, стоік, які імкнецца жыць па сваіх законах, спакойна працаваць. Аднак яго маральныя прынцыпы аказваюцца ў канфрантацыі з рэальным жыццём. Пацвярджэннем гэтага становіцца суд над акцерам, які Сенека прайграў і амаль сам не страціў уласнае жыццё. У сваім лісце сенатару-рэспубліканцу Ульпію ў ноч перад магчымай смерцю ён напісаў: «*И я, проповедник высших привилегий человеческого духа, я, сторонник глубочайшего уважения к честности и образованности, я понял, что великий дух может одинаково обитать в теле патриция, вольноотпущеннока и раба. Ибо что есть патриций, вольноотопущенник и раб? Это только названия, порожденные честолюбием и несправедливостью. Разве я не утверждал всегда, что люди по природе своей равны?*

Итак, единственный истинный римлянин, которого я знаю в Риме, кроме тебя, — бывший раб» [2, с. 497–498].

Вобразы рэспубліканцаў (сенатара Ульпія, бацькі Луцыя) паказаны як увасабленне высокіх маральных якасцяў. Але астатнія ўдзельнікі змовы апісваюцца сквапнымі драпежнікамі, якія змагаюцца за свае фінансавыя інтарэсы. Магчыма, такім чынам Ёзаф Томан паказаў супяэчлівасць гістарычнага развіцця і супярэчлівасць многіх ідэй, увасабленне якіх у практычнае жыццё часта траснсфармуе гэтыя ідэі. Дарэчы, па Томану, прычынай гэтага амаль заўсёды становяцца матэрыяльныя, фінанасавыя абставіны.

Стварыць псіхалагічна выверaныя і запамінальныя вобразы Ёзафу Тому дапамагае пейзаж, які вельмі шырока ўводзіцца ў тэкст рамана «Пасля нас хоць патоп». Ён падаецца як пэўная паралель да псіхалагічнага стану герояў.

Ідэйная праблематыка твора ўпісаная ў вобразы герояў, а таксама ў шэраг дыялагічных сцэн. Асабліва трэба адзначыць дыялогі Ціберыя і Сенекі, сэнсава і эмацыянальна насычаныя. Стары імператар выклікае на Капры філосафа, каб паразмаўляць з ім і пачуць праўду, якую яму баяцца казаць астатнія, а магчыма, каб у нечым апраўдацца перад сабой і гісторыяй. Менавіта такую канцэпцыю вобраза Ціберыя падае ў рамане чэшскі пісьменнік. Ціберый разважае з Сенекай:

«*— Тиран, который купается в человеческой крови… — Он запнулся и сухо рассмеялся: — Вот как. И все-таки во всем Риме только ты и я, только мы не хотим, чтобы на гладиаторских играх напрасно лилась человеческая кровь. И поэтому я не хочу войны, несмотря на то, что проливаю кровь. И буду проливать, надеюсь, что не даром. Я должен делать это, дорогой мой.*

Сенека отважился:

— Умеренность — это благороднейшее свойство правителя… Гуманность — это закон вселенной…

Тиберий распалился:

— Твоя гуманность, философ, обнимает весь мир, и от этого-то она жидковата. Твои вселенские законы — это пар над морем. Ты витаешь в облаках, а я должен ходить по земле.

— Дух человечности превыше всего…

— Нет. Материя, — резко перебил его император. — И душа материальна, Эпикур знал об этом больше, чем вы, стоики. Ты весь в абстракциях. Разглагольствуешь о том, что человек должен быть совершенным. И только это тебе важно, а там пусть будет, что будет. И тут-то и есть разница: ты живешь ради своих идей, в то время как я живу ради Рима. Но благоразумный Сенека ищет, как бы не запачкать свое совершенство грязью… — Голос Тиберия раздраженно возвысился. — А я хочу принести пользу Риму, даже если для этого мне придется пачкать руки в крови!» [2, с. 184].

У рамане шмат каларытных сцэн з жыцця старажытнага Рыма: старонкі, дзе апісваюцца гульні гладыятараў у цырку, баі з жывёламі, прадстаўленні акцёраў. У раман арганічна уваходзяць некалькі ўстаўных п’ес, якія разыгрывае трупа Фабія Скаўра. Ёзаф Томан уключае вершаваныя п’есы амаль цалкам. Яны спрыяюць разуменню праблемнага поля рамана і ствараюць дадатковае асвятленне для шэрагу цэнтральных вобразаў.

Трэба адзначыць дыферэнцыраванасць мовы герояў у рамане. Гаворка і дыялогі прадстаўнікоў арыстакратыі падаюцца нармаванай літаратурнай мовай, з устаўкамі паэтызмаў, вершаваных радкоў старажытных аўтараў, тэрмінамі тых часоў, а рымскі плебс шырока выкарыстоўвае ў Томана вульгарызмы, нелітаратурныя выразы, што дадае пэўнай лексічнай і сінтаксічнай выразнасці персанажам і твору ў цэлым. Напрыклад, Луцый Курыён неаднойчы цытуе словы з сачыненняў Катула, Цібула, Праперцыя. Імператар Ціберый на Капры часта слухае пад лютню антычную лірыку. Самі лірычныя творы прыводзяцца Томанам у тэксце свайго рамана са спасылкай на пэўную крыніцу. Прыгажуня Валерыя, дачка імператарскага прыбліжанага (але былога раба) Макрона, каб паказаць сваю адукаванасць і вытанчанасць, неаднойчы цытуе грэчаскіх

аўтараў, спадзеючыся, што ніхто не ўспомніць яе былое жыццё прастытуткі ў рымскіх лупанарах для матросаў і патрыцыяў. У рамане аўтар выкарыстоўвае песні, якія спявалі рымскія легіянеры. Устаўляе ў раман сапраўдныя вулічныя песні рымскага плебсу.

Ствараецца не толькі яскравая візуальная карцінка, багатая на дэталі, падрабязнасці, колеры. Нават пахі апісваюцца Томанам вельмі часта і дапамагаюць стварыць уражанне прысутнасці і рэальнасці падзей. Без перабольшвання можна сцвярджаць, што раман «гучыць». Гэта сведчанне таго, што рэалістычная раманная паэтыка чэшскага пісьменніка ўзбагачаецца рознымі прыёмамі, уласцівымі раману другой паловы XX ст.

Асобна хочацца сказаць пра надзвычай удалы пераклад рамана на рускую мову, выкананы І. Холадавай, якім мы карысталіся нараўне з арыгіналам. Аднак, трэба адзначыць, што перакладчык расставіў свае акцэнты. Гаворка пра самую моцную пазіцыю кнігі — назву твора. У арыгінале раман называецца «Пасля нас хоць патоп», а імя Калігулы не згадваецца ў загалоўку. І. Холадава выносіць імя спадчынніка Ціберыя наперад, такім чынам пераносячы ўвагу менавіта на гэтага героя і гэту гістарычную асобу, у той час, як Ёзаф Томан бачыць яго ў шэрагу іншых персанажаў першага раду.

Адметнымі рысамі томанаўскай гістарычнай прозы з'яўляюцца схільнасць да экзотыкі і рамантычных кантрастаў, пастаноўка маральных і грамадска-палітычных пытанняў сучаснасці на гістарычным матэрыяле. Чэшскі пісьменнік марыць пра ідэал гарманічнага чалавецтва. Значную ўвагу Томан надае праблеме асобы і псіхалагічнай абмалёўцы чалавека. У той жа момант ён заўсёды стварае вельмі яскравы сацыяльны і псіхалагічны каларыт у сваіх раманах, надаючы гэтаму вялікую ўвагу. Тэксты томанаўскіх гістарычных раманаў багатыя на літаратурныя ўстаўкі і цытаты з часоў дзеяння раманаў, што ўзбагачае паэтыку чэшскага пісьменніка і з'яўляецца адметнай рысай яго мастацкага свету.

Літаратура

1. Dokoupil, B. Český historický roman 1945–1965 / B. Dokoupil. — Praha, 1987. — 245 s.
2. Slovník české prozy 1945–1994. — Ostrava: Sfinga, 1994. — 490 s.
3. Toman, J. Po nás potopa / J. Toman. — Praha: Čs. Spisovatel, 1963. — 514 s.
4. Томан, Й. Калигула или После нас хоть потоп / Й. Томан. — Киев: МП «Луч», 1993. — 526 с.

Віра Просалова (Донецьк)

УКРАЇНСЬКІ ПОЕТИЧНІ ВЕРСІЇ КАРТИНИ АРНОЛЬДА БЕКЛІНА «ОСТРІВ МЕРТВИХ»

Малярство — так говорить народна мудрість — також
зрозуміле лише знавцям, хоча бачити його може й осел.
Ульріх Вайсштайн

Картина «Острів мертвих» (1880) відомого швейцарського художника Арнольда Бекліна до цих пір хвилює глядачів, лишаючись таємничою і нерозгаданою — як суворе попередження майбутніх катаклізмів, появи зон відчуження. Зображений художником похмурий острів одним нагадує про потойбічний світ, іншим — про загибель цивілізації, багатьом — про вічний спочинок на занедбаному цвинтарі, тобто стимулює різночитання, породжує все нові спроби індивідуально-авторської інтерпретації візуально сприйнятих образів. Недарма деталі цієї картини швидко підхопили художники — як неодмінну передумову успіху у глядачів. Це стосується, зокрема, кипарисів, що сприймалися як символ трауру та смутку і швидко «перекочували» до інших полотен. Для художника Валентина Сєрова ці дерева навіть шуміли якось по-особливому, «по-беклінівськи».

Картина відомого швейцарського художника мала справді неабиякий вплив і не лише на майстрів пензля (з-поміж них Ісаак Левітан, Сальвадор Далі, Микола Реріх), а й на композиторів (Сергій Рахманінов), письменників (Володимир Маяковський, Масако Бандо, Богдан Лепкий, Петро Карманський, Роджер Желязни), кінорежисерів (Андрій Тарковський, Андрій Кончаловський, Олег Ковалов). Звичайно, інтерпретаторів цього образотворчого полотна було значно більше, ніж перераховано, однак ми не ставимо за мету — охопити весь спектр мистецьких прочитань цього образотворчого полотна, що мало кілька варіантів, які, з одного боку, підтверджували зацікавлення глядачів, спроможних його придбати для себе, як це зробив, наприклад, Адольф Гітлер, інтуїтивно відчувши прогностичний потенціал картини, а з іншого — глибину передбачень майстра, що забезпечили їй популярність.

Мета цієї статті — зіставити вірші українських поетів Б. Лепкого («Острів смерті») та П. Карманського («Острів») із їх джерелом, тобто з відомою картиною Арнольда Бекліна «Острів мертвих», виявити відмінності поетичних інтерпретацій живописного полотна, що будувалося за законами іншої семіотичної системи. «Візуальні форми — лінії, кольори, пропорції — також здатні до артикуляції, як і слова, — вважає Сюзанна Лангер, — проте радикальна відміна полягає в тому, що візуальні форми не дискурсивні й закони цієї артикуляції інші, ніж закони синтаксису» [1, с. 22]. У статті враховуємо особливості перекодування візуальних образів словесними засобами, а також ту обставину, що один зі згаданих поетів-інтерпретаторів — Богдан Лепкий —

планував стати професійним художником, вступивши до Академії мистецтв у Відні. Рецепція образотворчого полотна митцем-професіоналом має свою специфіку, адже дозволяє збагнути особливості композиційного вирішення теми, породжує бажання вступити з малярем у полеміку, перевершити його тощо. Шкала емоційних реакцій цим переліком, звичайно, не вичерпується і може сягати найнесподіваніших відтінків, аж до нівеляції самої естетичної сутності артефакту.

«Подеколи гра стає винятково віртуозною, бо фактично автор тексту, головний диспонент правил, ставлячи інтертекстуальні маркери, тобто вказуючи назви мистецьких творів, їх авторів чи упізнавані елементи, оперує утопічною в плані мови обіцянкою доступу до твору мистецтва, — вважає Леся Генералюк. — Читач розуміє, що засвоєння візуального твору мистецтва через вербальний текст нездійсниме, але, оскільки "екфрастична надія" відіграє свою роль, він погоджується бути учасником цієї парадоксальної гри. Щоправда, іноді більше від предмету опису читача цікавить сам текст, який завдяки підключенню суміжних мистецтв розширює і асоціативні канали, і загальнокультурну сферу рецепції» [2, с. 60]. Майстерно описаний поетом мистецький артефакт може привертати увагу читача своїми іманентними властивостями, а не лише раритетнісю першоджерела, зацікавлювати авторським баченням цього мистецького феномена.

Українські поети, яким довелося стати очевидцями жахіть першої світової війни, шукали відповіді на питання, що хвилювали їх сучасників, у художньому досвіді людства, світовій культурі. У картині А. Бекліна їх приваблював насамперед оповитий млою острів, що непорушно височів удалині, звідси і назви віршів: «Острів смерті» у Б. Лепкого та «Острів» — у П. Кармансього. Важливою цільовою настановою авторів було виявлення свого бачення образотворчого полотна, що збуджувало їхню уяву, актуалізувало життєвий та естетичний досвід. «Безумовно, рецепція — це якоюсь мірою й автопортрет, де роль дзеркала, — вважає Ольга.Червінська, — відіграє чужий текст» [3, с. 43]. У цьому випадку йдеться про текст картини, що привертає увагу поетів. Словесне відтворення образотворчого полотна — не просто наслідок рецепції, а спосіб привернення уваги саме до цього мистецького явища як цікавого, значимого, важливого в історії культури. Це, крім того, спосіб відтворення свого бачення візуально сприйнятих образів, перекодування їх засобами художньої літератури. Б. Лепкий у підзаголовку вірша — «до образу Бекліна» — вказував на інтермедіальний зв'язок із першоджерелом, П. Карманський, очевидно, розраховував на читацьку ерудицію, не експлікуючи безпосередньо зв'язку з полотном.

Роль поетів-інтерпретаторів відомої картини можна порівняти з функцією виявлення прихованих смислів, відкриття нового у відомому, адже репродукції цієї картини, випущені великим тиражем, набули неабиякої популярності. «Митець не створює, а відкриває те, що існує до нього, вічне, — підкреслював Ю. Лотман. — Функція його при створенні тексту нагадує роль проявника у створенні фотозображення. Однак роль ця не пасивна: митець — людина, яка своєю моральною активністю доводить право виступати в ролі посередника,

«проявника», через якого вічні й заздалегідь встановлені значення повинні з'явитися світу» [4, с. 165].

І для Б. Лепкого, і для П. Карманського картина була джерелом вражень, імпульсом до поетичних рефлексій. Поети згадували у віршах лише окремі деталі образотворчого полотна: *«Дрімає серед хвиль спокійний та грізний, // Стремить верхами гір над чорний океан»* [5, с. 94], *«Він (тобто острів. — В. П.) все стоїть, грізний спокоєм сірих скель, // І спить спокійним сном, закутаний в імлі» (П. Карманський); «Серед моря скала, // Чорний ліс там росте…»* [6, с. 500]. Статика образотворчого полотна набула у віршах динамічного висвітлення завдяки дієсловам на позначення дії («дрімає», «стремить», «стоїть», «росте»), тобто трансплантація образів картини підпорядковувалася законам художньої літератури як виду мистецтва, здатному передавати динаміку. Зміна часових планів — *минулого // теперішнього // майбутнього* — надавала словам Б. Лепкого прогностичного характеру:

Хто терпів за життя,
Най собі відпічне [6, с. 500].

Відтворення літературою елементів зображальних видів мистецтва відбувається, як правило, шляхом вербального відтворення візуальних вражень, композиції картини, її дальнього і переднього планів тощо. Текст, що будується за законами іншої семіотичної системи (йдеться про живопис), при відтворенні засобами художньої літератури втрачає свої живописно-пластичні властивості. На відміну від зображальних мистецтв — у літературних творах передається невидиме візуальне. І. Франко, порівнюючи творчу діяльність маляра і письменника, підкреслював: «Маляр дає нам враження кольорів, поет викликає тільки спомини кольорів; маляр апелює безпосередньо до змислу, поет — до уяви» [7, с. 414]. Б. Лепкий, зокрема, як інтерпретатор картини Бекліна апелював не так до зорових вражень, як до інших відчуттів: тактильних (хвилі в нього «зимні», весло «хрустальне»), аудіальних *(«Хто роботу зробив, // Хто відбув свою путь, // Хто свій день пережив, // Най чимскорше йде в путь»)*. Як художник він неодноразово акцентував зображальний план своїх віршів такими жанровими дефініціями, як «малюнок» («Осіння ніч на селі», «Гість»), «картинка» («Картинка»).

У процесі уважного сприймання образотворчого полотна можна виділяти в ньому окремі фрагменти, кадри. На думку Анрі Бергсона, процес сприймання, формування думки загалом відбувається за кінематографічним принципом нанизування та кадрування. Маляр у процесі реалізації творчого задуму монтує деталі, розташовує на полотні, подаючи різними планами. Виокремленням в образотворчому полотні більших чи менших кадрів, розташуванням їх у часі і просторі можна надати йому динаміки, привести в рух застиглі деталі. «Мистецтво живопису — це не тільки мистецтво побудови кадру, а й мистецтво монтажу» [8, с. 11], — підкреслює Г. Клочек.

У картині «Острів мертвих» виділяються такі кадри: маленького човника з труною посеред річки Стікс, поданої крупним планом постаті перевізника в царство мертвих — Харона, похмурого острова, що видніється вдалині, та вирубаних з обох боків скелі могильних склепів, над якими нависли в'язи (в іншому варіанті полотна — кипариси). Увага глядача фокусується на

зображеній у центрі картини постаті в білому, що з'явилася завдяки проханню вдови фінансиста Георга фон Берна, яка, відвідавши майстерню художника, не приховувала свого захоплення і вмовила його намалювати для неї подібну картину. Б. Лепкий, реагуючи на беклінівську інтерпретацію, акцентує:

... На скалі смерті храм, —
Одинокий пором
Доїжджає до брам [6, с. 501].

Пором перевозить до місця вічного спочинку, де немає руху, де панує вічний спокій. Картина А. Бекліна була для Б. Лепкого джерелом поетичних рефлексій, приводом до висловлення свого розуміння неминучості життєвого кінця. Це його філософія, його бачення візуально сприйнятих образів.

У диптиху П. Карманського «Острів» помітні інші узагальнення, зумовлені асоціативним сприйняттям образу. Ототожнення острова з поневоленим народом, який безжально шматують чужинці, підтверджує своєрідність рецепції, актуалізацію поетом національних проблем:

І хоть з усіх боків хижацькі дикі орди
Гризуть твоє нідро з нахабністю вовків,
Ти б'єш їх по лиці страшним бичем погорди
І величчю терпінь тривожиш ворогів [5, с. 95].

Поети-інтерпретатори ніби заново відкривали артефакт, відчитуючи в ньому несподівані нюанси. У вірші Б. Лепкого наголошувалося, що острів — це «смерті храм», у диптиху П. Карманського акцентувалося, що це застиглий від страждань народ, якому лишилися на згадку лише сни про волю. У таємничому образі острова відчитувалися різні смисли: вічного спочинку чи вигаслого вулкану-народу *(«Народе мій, се ти!.. Закаменілий з болю, // Дрімаєш від віків, як вигаслий вулкан»)*. Взаємини автора-інтерпретатора та читача в обох випадках ґрунтувалися на елементах довіри, адже в іншому разі читач би відмовився від послуг цього інтерпретатора, віддавши перевагу спогляданню репродукцій.

Словесна презентація артефакту відкривала простір для експлікації різних смислових відтінків, на які впливали такі чинники: сам артефакт, ставлення спостерігача до його творця, емоційний стан реципієнта, його життєвий досвід, культурна компетенція тощо. Унікальний життєвий досвід поетів-інтерпретаторів картини, безумовно, позначився на рецепції.

На основі зіставлення двох ліричних творів із першоджерелом виявлено, що для обох авторів образотворче полотно було імпульсом для поетичних рефлексій, стимулом до самовираження. Поети-сучасники Б. Лепкий і П. Карманський продемонстрували своє бачення артефакту, актуалізували свій власний життєвий досвід. Індивідуально-авторське бачення картини стимулювало засвоєння мистецьких цінностей, дозволяло зіставляти різні кути зору на полотно: філософсько-екзистенційний у Б. Лепкого та національно-державницький у П. Карманського, якому похмурий острів нагадував становище поневоленого народу.

Описові елементи не набули у віршах «Острів смерті» та «Острів» яскравого вираження. Подані окремими штрихами, ці елементи не відбивали всього розмаїття кадрів, лише чорну кольорову гаму, що виразно домінувала у

віршах. Автори переважно згадували острів, ліс (чи дерева), пором чи човен, надаючи їм індивідуально-авторського тлумачення.

Інтерпретаторські спроби українських авторів підтверджували зацікавлення картиною, її важливе значення для історії культури. Трансляція засобами художнього слова смислу малярського полотна відбувалася крізь призму суб'єктивного сприйняття автора вербального тексту, який саме так сприймав мистецький артефакт, таким відкривав його читачеві, здійснюючи інтерпретацію інтерпретації.

Література

1. Цитую за: Левчук, Л. Естетика ХХ століття: навчальний посібник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих закладів освіти / Л. Левчук. — К.: Либідь, 1997. — 224 с.
2. Генералюк, Л. Екфразис у контексті correspondans des arts / Л. Генералюк // Наукові записки. Серія: Філологічні науки. — Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. — С. 52−77.
3. Червінська, О. В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник / О. В. Червінська. — Чернівці: Рута, 2001. — 56 с.
4. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман; сост. Р. Г. Григорьева; пред. С. М. Даниэля / Юрий Лотман. — СПб.: Академический проект, 2002. — 544 с.
5. Карманський, П. Острів / П. Карманський // Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» / Упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький. — К.: Дніпро, 1991. — С. 94–95.
6. Лепкий, Б. Острів смерті / Б. Лепкий // Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» / Упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький. — К.: Дніпро, 1991. — С. 500–501.
7. Франко, І. Я. Краса і секрети творчості / І. Франко; Упорядк. та приміт. Р. Т. Гром'яка, Ф. Д. Пустової / І. Я. Франко. — К.: Мистецтво, 1980. — 500 с.
8. Клочек, Г. «Кінематографізм» Тараса Шевченка в контексті інтерактивних стосунків літератури й кіно / Г. Клочек // Наукові записки. Художня література і кінематограф: проблеми інтерактивності. — Вип. 10. — Серія: Філологічні науки. — Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. — С. 3–15.

Марына Рагачэўская (Мінск)

«АЦЯЛЕСНЕНАЯ СВЯДОМАСЦЬ» У ТВОРАХ ПРА ВАЙНУ: НОВЫЯ МАГЧЫМАСЦІ РЭЦЭПТЫЎНАГА АНАЛІЗУ ТЭКСТА (НА ПРЫКЛАДЗЕ «ДАРОГІ ПРЫВІДАЎ» П. БАРКЕР І «ЦЫНКАВЫЯ ХЛОПЧЫКІ» С. АЛЕКСІЕВІЧ)

> Я вам больше не про войну, а про человека рассказываю. Про того человека, про которого в наших книжках мало пишут. Боятся его… Прячут… Про человека биологического… Без идеи…
>
> *С. Алексиевич. Цинковые мальчики*

Тэма вайны ў мастацкай літаратуры апошніх дзесяцігоддзяў прайшла значныя ідэйныя і наратыўныя трансфармацыі. Змяніліся ідэалагічныя каноны, пашырылася кола праблем, зрушыліся жорсткія прывязкі да праўды паказу падзеяў. Аб вайне як аб з'яве пераважна сацыяльна-гістарычнага і маральна-патрыятычнага кшталту ў свой час перасталі пісаць яшчэ амерыканскія

пісьменнікі: Э. Джоўнс, Н. Мэйлер, К. Вонегут ды інш. У сучасных раманах на ваенную тэматыку прасочваецца тэндэнцыя з'яўлення жаночай кропкі погляду, жаночага голасу, што не было характэрным у часы пасля другой сусветнай вайны*.

Парадаксальна, аднак жаночы голас у творах аб вайне гучаў у брытанскай славеснасці ў сувязі з Першай сусветнай: Вера Брытан (1893–1970), Рэбека Уэст (1892–1983), Вірджынія Вулф (1882–1941). Гэтая вайна стала для Велікабрытаніі той Вялікай вайной, што назаўсёды парушыла масавую свядомасць, паўздзейнічала на лёс мільёнаў людзей на многія дзесяцігоддзі. Менавіта характар і палітычныя ўмовы ўдзелу краіны ў Першай сусветнай вайне аказаліся вельмі падобнымі да ўмоваў, у якіх беларускія вайскоўцы ішлі ў Афганістан. У абодвух выпадках матывы былі задэкларацыя ідэалогіяй: вайна вызвалення брацкай краіны, вайна гонару і дапамогі, вайна за Радзіму, вайна дзеля таго, каб «выканаць абавязак перад Каралём і краінай»** [1, с. 101]. І ў абодвух выпадках палітычныя амбіцыі захлыснулі памеры стратаў. Маштабы трагедыі ў абедзвюх войнах павінны былі спыніць адпраўку войскаў у чужыя землі.

Першая сусветная залажыла асновы эстэтычнага светапогляду, згодна з якім, дваццатае стагоддзе — век траўмы, і менавіта зараз мы пажынаем плады пост-траўматычнага стану ў культуры. Дэкартаўскі імператыў «Я мыслю, і гэта значыць я існую» змяняецца, па словах Дж. Гартмана на «Я сцякаю крывёй, і гэта значыць я існую» [2, с. 537]. У сувязі з асэнсаваннем войнаў як падзеяў у першую чаргу адказных за стан масавай псіхічнай траўмы, асабліва вызначаюцца творы пісьменніц, якія прапануюць глыбінна-псіхалагічны погляд на свядомасць суб'екта, акцэнтуючы цялесны бок успрыняцця вайны. Такі псіхалагізм вызначае раман «Дарога прывідаў» («The Ghost Road», 1995) англійскай пісьменніцы Пэт Баркер (нар. 1943) і аповесць «Цынкавыя хлопчыкі» («Цинковые мальчики», 1989) беларускай аўтаркі Святланы Алексіевіч (нар. 1948). Тэма цялеснасці, а таксама свядомасці, што можа быць спазнаная праз гэтую цялеснасць, узнікла ў кантэксце эстэтыкі другой паловы XX ст., калі праблема чалавечага цела набыла свой асобны аксіялагічны статус. Акрамя шматлікіх навуковых прац у замежжы, прысвечанае названай праблеме даследаванне было праведзена расійскай навукоўцай І. М. Быхоўскай («Homo somaticos: аксиология человеческого тела», 2000). У беларускай крытыцы таксама існуе праца нашага сучасніка Ю. Барысевіча, у якой у прыватнасці сцвярджаецца: «Цела дазволіць кожнаму стацца амаль такім жа шматаблічным, якім пакуль можа быць хіба што Бог…» [3, с. 82].

Гэтая ідэя абагаўлення цела і яго ўшанавання агучана адным з галоўных герояў трылогіі П. Баркер, доктарам-псіхатэрапеўтам У. Х. Рыверсам, рэальнай

*У сусветнай літаратуры наогул склалася тэндэнцыя апісання вайны аўтарамі-мужчынамі. Так, Дж. Осцін (1775–1817), сучасніца вайны з Напалеонам, поўнасцю ігнаруе гэты факт; Э. Дзікінсан (1830–1886) не ўзгадвае падзеі Грамадзянскай вайны паміж Паўночнымі і Паўднёвымі штатамі.

**Пераклад цытат з англійскай мовы тут і далей наш. — *М. Р.*

гістарычнай асобай: «Гэта нагадвае сярэднявечнае выпрабаванне боем, разумееш. У рэшце рэшт маральныя і палітычныя ісціны павінны даказвацца *на целе*, таму што гэтая маса нерваў, мышцаў і крыві — гэта ўсё, чым мы з'яўляемся» [4, с. 112]. Так і ў аповесці «Цынкавыя хлопчыкі» аўтар заяўляе аб сваім мастацкім намеры: «Мне интересно и тело, человеческое тело, как связь между природой и историей, между животным и речью. Все физические подробности важны: как меняется кровь на солнце, человек перед уходом...» [5]. Акцэнтаванне сувязі цялеснага і псіхічнага вызначае гарызонт чакання (згодна з рэцэптыўнай крытыкай), у асаблівасці ўспрыняцце цела і псіхічнай траўмы ў тэкстах, што малююць падзеі, аддаленыя адна ад адной у часе на амаль што 70 год.

Пры параўнанні гэтых двух твораў выяўляюцца цікавыя і нечаканыя паралелі. Абедзве пісьменніцы распавядаюць пра адну з войнаў, якія выпалі на долю іх народа і адазваліся вялікім болем у душах многіх пакаленняў, абодва творы пабудаваны на прынцыпе дакументальнасці ў большай ці ў меншай ступені, і абодва з'яўляюцца часткай трылогіі: «Адраджэнне» («Regeneration») П. Баркер і трылогіі без назвы пра вайну савецкіх вайскоўцаў у Афганістане С. Алексіевіч. Апошняя свядома прытрымліваецца прынцыпу «немастацкасці», можа, як раз менавіта таму, што «жизнь немыслимо художественна сама по себе, и, как это ни жестоко звучит — особенно художественно человеческое страдание. Темная сторона искусства» [5]. Аповесць «Цынкавыя хлопчыкі» — гэта ланцуг прыватных успамінаў-аповедаў, інтэрв'ю без удзелу журналіста. Рэдкія ўмяшанні аўтара ў свой твор — гэта кароткія звесткі аб тым, дзе і як праходзілі размовы, звесткі пра наведванне «гарачай кропкі», некалькі сціслых, але вельмі глыбокіх філасофскіх думак, а таксама парадак падачы «споведзяў», дзе жалоба маці ідзе ўслед за цяжкімі ўспамінамі салдата, які выжыў, а затым можа паўстаць аповед афіцэра ці медсупрацоўніка. Такім чынам, можна сказаць, што кампазіцыя аповесці адпавядае прынцыпу «мазаікі» — нібыта няма ніякага ўзору і адначасова — усе фрагменты звязаны паміж сабой.

Падобным чынам пабудаваны і раман «Дарога прывідаў»: гэта ўспаміны і разважанні доктара У. Х. Рыверса, які дапамагае душэўна траўміраваным вайскоўцам адрадзіць псіхічны стан пасля шоку, або так званага «ваеннага неўрозу», дзённік лейтэнанта Білі Прайара, які згіне ўсяго за дзень да Камп'енскага перамір'я. Гэта псеўдадакумент, заснаваны, тым не менш, на фактах. П. Баркер у аўтарскай даведцы прызнае цеснае перапляценне факту і мастацкага вымыслу [6, с. 251], што аднак не робіць твор займальным раманам пра прыгоды і подзвігі. Дыялогі персанажаў — гэта мова простых салдат, як і ўнутраныя маналогі. Як і ў С. Алексіевіч, якая сцвярджае: «Мне нравится язык разговорной речи, он ничем не обременен, выпущен на волю. Все гуляет и празднует: синтаксис, интонация, акценты, и — восстанавливается в точности чувство. А я слежу за чувством, а не за событием» [5] — у рамане П. Баркер таксама ствараецца атмасфера вызваленага пачуцця, нібы на споведзі, калі ўсё набалелае і цяжкае для вымаўлення нарэшце знаходзіць свайго «светара», якім для брытанскіх салдат стаў доктар Рыверс, лекар чалавечых душаў. Абодва творы — пра глыбокую сутнасць чалавечай псіхікі на вайне, абодва паказваюць

пакуты цела, абодва апелююць да Бібіліі ў пошуках адказу на пытанне: чаму чалавек здольны так здзекваццa над іншым чалавекам, нават над сваім блізкім?

Біблія аб'ядноўвае творы пошукам адказу на пытанне: «Сколько в человеке человека?» [5]. П. Баркер яшчэ ў першым рамане трылогіі вуснамі аднаго з персанажаў таксама агучвае біблейскі выраз пра зло: «…Намер сэрца чалавечага — зло ад юнацтва яго»* [6, с. 183]. Біблейскае слова «намер», што перададзена ў англійскім варыянце Біблії як «уяўленне» (*imagination*), утанаўлівае «абмежаванні» ў інтэрпрэтацыі вайны як толькі гістарычнай, сацыяльна абумоўленай падзеі, што мае аб'ектыўныя прычыны. Свядомасць, якая ўспрымае гэты твор, пераключаецца на канцэпт уяўлення, а ён і вымушае пераасэнсаваць паняцце цывілізацыі. У рамане беларускай пісьменніцы ўзгадваюцца пакуты Іова: «А другой умирает с душою огорченною [не вкусив добра]**» [5].

З дапамогай рэцэптыўнай метадалогіі аналізу і інтэрпрэтацыі стала магчымым выявіць некалькі ўзроўняў мастацкага пабудавання і ўнутранага функцыянавання двух твораў — матэрыяльны, фармальны, эфікатыўны і фінальны, — якія неадназначна выводзяць на паверх да чытацкага асэнсавання падсвядомыя і псіхасаматычныя праявы самасвядомасці герояў. Эфікатыўны ўзровень — наратыўныя методыкі — высвятляе ўжо закрануты вышэй асэнсаваны дакументалізм, спавядальнасць, «вызваленасць» і свабоду выказвання. Асаблівай увагі заслугоўвае так званы фармальны ўзровень, або непасрэдна той мастацкі матэрыял, які найбольш уздзейнічае на наша суб'ектыўнае ўспрыняцце тэкста: гэта сюжэт, дзеянні, вобразы персанажаў.

Аповесць «Цынкавыя хлопчыкі» выяўляе яскравую і нават цэльную карціну афганскай вайны: партыя загадала ісці «вучыць жыць» афганскі народ, камсамол адказаў «ёсць», сумленнне адазвалася гатоўнасцю, выхаванае з дзяцінства пачуццё абавязку, мужнасці, патрыятызму адгукнулася, і хлапчук ці нават дзяўчына — на вайне. Нават калі баяўся і не хацеў — загад, мараль і страх перад агульнай знявагай за баязлівасць стваралі складаную павуціну матывацыі. Вынік жа адзін: жорсткае расчараванне, глыбокая траўма псіхікі і для тых, хто выжыў, і для блізкіх загінуўшых. Вобраз вайны паўстае перш за ўсё праз знявечаныя чалавечыя целы — шок, які ніколі не пакіне свядомасць і памяць. Тое ж вынікае і на старонках рамана П. Баркер.

Для многіх чытачоў С. Алексіевіч твор стаў сапраўдным адкрыццём, у поўным сэнсе слова эпіфаніяй. Менавіта таму і адбыўся так званы «суд над цынкавымі хлопчыкамі», калі некалькі напалоханых уладамі ўдзельнікаў інтэрв'ю, імёны якіх нават былі зменены, апратэставалі свае ж словы і абвінавацілі С. Алексіевіч у «паклёпе, антыпатрыятызме і ачарніцельстве». Так тады лічылі многія. Падкрэслім, што рэцэпцыя твора адразу пасля яго надрукавання і некалькі дзесяцігоддзяў пазней розная. Цяпер для новых пакаленняў «Афган» — вайна бацькоў і нават дзядоў, як і для нашага пакалення некалі паўставала Другая сусветная. Вастрыня прытупілася, праблемнае поле

*Быццё 8:21.
**Іоў 21:23, 25.

нібыта згубіла надзённасць. Нязменным застаецца толькі псіхалагізм, што мэтанакіравана ставіць адбітак на чытацкім успрыняцці.

Раман П. Баркер на нашай культурнай глебе і наогул можа падацца далёкім гістарычным даследаваннем. Аднак ўзятыя разам, у адной звязцы гэтыя творы даводзяць да свядомасці сучасніка нейкую ўзмоцненую, узброеную універсальнымі псіхалагічнымі рэаліямі і падвоеную праўду аб вайне, якая таму і двойчы праўда, што паўстае незалежна, праз розныя дакументы, гістарычныя падзеі, геаграфію і час. І гэта праўда ўзмоцнена тым, што тэкст П. Баркер нечакана набывае ва ўспрыняцці чытача новую актуальнасць, набліжаецца да нас у часе праз тэкст С. Алексіевіч. Адзіная праўда ў век траўмы — гэта тое, што Цела, а не Дух становіцца каштоўнасцю, органы набываюць ідэйны змест, ахвяра цела не апраўдвае амбіцыі дзяржавы ні ў Першай сусветнай, ні ў Афганскай вайне. Чалавек варты жыць перш за ўсё ў целе. Гэтая думка падказана абсалютным дамінаваннем вобразаў скалечанага цела, што нават не патрабуе цытавання ні з аднаго з тэкстаў, паколькі яны перанасычаныя апісаннямі параненых, трупаў, крыві, абгарэлых і пазбаўленых рук, ног, мужчынскіх органаў, зроку, нюху целаў — жывых і мёртвых.

П. Баркер таксама неадступна звяртаецца да ідэі траўмы, якая на пачатку стагоддзя не прызнавалася медыцынай у Брытаніі, таму што траўмай лічылася рана фізіялагічная. Аднак вайна даказала, што нават у адсутнасці ранення ці калецтва цела здольна пакутаваць з прычыны псіхічных выпрабаванняў: воіны адчуваюць пахі, якіх няма, губляюць здольнасць размаўляць, набываюць невытлумачальны параліч і іншыя немачы. Менавіта таму, што не траўма псіхікі, а істэрыя была пакладзена ў аснову тэрапіі, доктар Рыверс і адчувае неадэкватнасць метаду электрычнага шоку, што практыкуе яго калега.

Цікавымі могуць падацца заўважаныя менавіта на гэтым фоне «лакуны» ў тэксце С. Алексіевіч, у прыватнасці, амаль поўная адсутнасць якой-небудзь псіхалагічнай дапамогі, поўнае ігнараванне «ваеннай траўмы», «неўрозу» і іншых вострых псіхічных парушэнняў. Без тэкста П. Баркер вызначэнне дадзенай лакуны і яе асэнсаванне стала бы немагчымым. У сувязі з перажываннем траўматычнага стану свядомасці, псіхікі, асэнсоўваючы роўны па цяжары ўдар як на салдат Першай сусветнай, так і на воінаў-інтэрнацыяналістаў, рэцэптыўны падыход вымушае звярнуць увагу на адносіны грамадства, дзяржавы, афіцыйных ваенных і медыцынскіх установаў да траўміраванай псіхікі. Па-першае, такія выпадкі былі прадугледжаны ў Велікабрытаніі 70 год таму, прыкладам чаго з’яўляецца апісанне ваеннага неўралагічнана Крэглокхартскага шпіталя ў Шатландыі, дзе афіцэры і нават простыя салдаты атрымлівалі псіхатэрапеўтычную дапамогу ў выніку фенамена, што тады называўся «shell shock», у перакладзе — «нервовае змардаванне ў ваенных умовах». Калі мы зазірнём у савецкія рэаліі на 70 год пазней, то даведваемся аб наступным: «В госпитале поставили диагноз: легкое нервное потрясение» [5]; альбо «Пошла к врачам. Верните мне сына! Спасите! Все рассказала… Проверяли его, смотрели, но кроме радикулита у него ничего не нашли» [5]; «было много сумасшедших» [5]; «“У вас все нормально”, — сказал мне врач»; «Первые полгода я не могла уснуть ночью. А когда засыпала, снились трупы обстрелы ... Записалась на

прием к невропатологу. Он выслушал и удивился: “Вы что, так много трупов видели?”» [5].

Жанчыны-пісьменніцы выкрылі беспадстаўнасць канцэпту «мужнасць». У П. Баркер доктар Рыверс робіць горкую выснову аб тым, што бацькі маладых салдат, нібыта біблейскі Аўраам, свядома і нават з імпэтам ахвяруюць сваіх сыноў, але толькі не Богу, а нейкай ліхой сіле. Выраз, які абагульняе погляд бацькоў на вайну, належыць бацьку Білі Прайара: «*Мой бацька, ён моцна верыў у вайну»* [1, с. 171]. Мужнасць у рамане П. Баркер паволі праходзіць этапы перастварэння ў свядомасці і салдат, і грамадства: аказваецца, нават прафесія псіхатэрапеўта патрабуе мужнасці, а тым больш здольнасць сказаць праўду аб вайне, на якую вырашаюцца адзінкі. Мужнасць больш не павінна прыкрывацца ваеннай формай, да якой жанчыны адносяцца з захапленнем. І як піша С. Алексіевіч, «мужчина в военной форме всегда нравился женщинам… Так было сто лет назад, двести… и сегодня так» [5]. Усе ўдзельнікі размоваў пра «Афган» прынеслі з сабою новае перакананне: мужнасць, яна спазнаецца не праз вайну: «Война не делает человека лучше. Только хуже. Это однозначно» [5].

У абодвух творах памяць паўстае не як абеліск, не як сімвал выкананага абавязку, а як адвечная туга па страчаным сыне, браце, мужы, бацьку. Памяць не хоча заставацца толькі памяццю: маці брытанскіх салдат прыходзяць на спірытычныя сеансы, каб пачуць голас сына, выклікаюць духаў, роўна як і паленезійскія шаманы, якіх апісвае ў сваіх успамінах Рыверс. Маці беларускіх хлапчукоў начуюць на могілках, размаўляюць з сынамі праз кветкі на магілцы. «*Прывіды ўсюды. Нават жывыя былі прывідамі, толькі ў працэсе стварэння»* [1, с. 46]. Так, памяць сакральная, але яна не падмяняе каштоўнасці фізічнага існавання.

Чытач непрыкметна перажывае глыбокую эмпатыю, і гарызонт яго чакання нейкай сюжэтнай завершанасці, выніковасці парушаецца адкрыццямі асабістага цялеснага самаадчування персанажаў. Нядаўна ў сувязі з распаўсюджаннем тэорыі траўмы ў якасці вызначальнай рысы сучаснай культурнай свядомасці ў крытычным абароце з’явіўся трапны выраз: «інтэрнацыяналізацыя эмпатыі» [7, с. 207], які ўжыты ў сувязі з разглядам эстэтыкі творчасці П. Баркер. Сапраўды, сумеснае перажыванне траўматычнага вопыту заўсёды высвечвае універсальнае, агульначалавечае, нівелюе канкрэтныя ідэалагічныя фактары, абвяшчае найперш каштоўнасць цела, жыцця ў целе, свядомасці ў целе, а не на могілкавых абелісках.

Гістарычна-культурны кантэкст страчвае ў разгледжаных раманах першараднасць. На яго месца вылучаецца самакаштоўнасць жыцця чалавека ў целе, якую вычварна засланяе маска маральнага і грамадзянскага абавязку, зніш-чаючы боскі дар чалавеку жыцця як незаменнай каштоўнасці.

Літаратура

1. Barker, P. The Ghost Road / P. Barker. — New York: Plume, 1996. — 278 p.
2. Hartman, G. H. On Traumatic Knowledge and Literary Studies / G. H. Hartman // New Literary History. — 1995. — № 26/3. — P. 537−555.
3. Барысевіч, Ю. Alter Nemo / Ю. Барысевіч. — Мінск: Логвінаў, 2003. — 144 с.

4. Barker, P. The Eye in the Door / P. Barker. — N. Y.: Plume, 1995. — 280 p.
5. Алексиевич, С. Цинковые мальчики / С. Алексиевич // Библиотека Максима Мошкова [Электронный ресурс]. — 2006. — Режим доступа: http://lib.ru/NEWPROZA/ALEKSIEWICH/aleksiewich.txt_Ascii.txt. — Дата доступа: 30.09.2013.
6. Barker, P. Regeneration / P. Barker. — New York: Plume, 1993. — 252 p.
7. Banita, G. Plotting Justice: Narrative Ethics and Literary Culture after 9/11 / G. Banita. — Nebraska: University of Nebraska Press, 2012. — 375 p.

Інна Ліпницька (Київ)

РЕЦЕПЦІЯ МАНДРІВНОГО СЮЖЕТУ ПРО ЗАПРОДАЖ ДУШІ ЧОРТОВІ У БАЛАДІ П. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО «ТВАРДОВСЬКИЙ»

Питання трансформації світових сюжетів у національну літературу є одним з актуальних у сучасному літературознавстві. Увагу дослідників привертає рецепція, функціонування та специфіка модифікацій мандрівних тем, образів, сюжетів, мотивів, міфів у літературах різних народів. У цьому сенсі цікавими є міжлітературні взаємини кінця XVIII — початку XIX ст. — доби, пов'язаної із становленням романтизму, складними процесами макроструктурної перебудови художнього мислення, витворення нового типу словесності. Показовими є міжмистецькі комунікації слов'янських літератур, інспіровані важливими надзавданнями — якнайшвидше наблизити «свою» культурну свідомість до «іншої», більш пріоритетної в історико-культурному просторі. Такі процеси характерні для літератур, розвиток яких дещо «затримувався» через їх колоніальне становище (українська, білоруська, чеська, словацька, болгарська тощо). Пріоритетним стає уявлення, що національна свідомість здатна до історико-культурного «прориву», який надасть нові горизонти художнього мислення і дозволить стати в один ряд з «найбільш розвиненими» літературами. У цьому руслі розвивається українська література початку XIX ст., провідною рисою якої стає відкритість щодо культур інших народів, зокрема слов'янських, та народного естетичного досвіду, що сприяло виробленню в національному мистецтві слова самобутньої художньої дикції, імперативу національної ідентичності.

Метою доповіді є осмислення специфіки трансформації та художнього моделювання мандрівного сюжету про продаж (запродаж, заклання) душі чорту в преромантичній баладі П. Гулака-Артемовського «Твардовський». У своєму дослідженні ми спираємося на дві позиції. Перша пов'язана з твердженням А. Нямцу та Л. Комарніцької про інтеграцію традиційних структур у нову літературу, де останні виступають своєрідними ідейно-естетичними каталізаторами, суттєво трансформуючи причинно-наслідкові зв'язки і мотивацію того, що відбувається в реальній або художньо змодельованій дійсності, надаючи йому універсального онтологічного звучання [5]. Друга базується на розумінні того, що архаїчний сюжет договору з дияволом (запродаж душі чорту та ін.) згідно попереднього твердження, інтегруючись у національні літератури, модифікується та опрацьовується відповідно специфіки тієї чи іншої культури і

епохи. Відповідно поведінка диявола і людини в договірних ситуаціях, корелюється домінуючим світоглядом певного місця і часу.

Наукова рецепція балади П. Гулака-Артемовського має широку амплітуду в українському, польському та російському літературознавстві, представлена зокрема в працях С. Козака, А. Петляк, В. Жирмунського, І. Айзенштока, Г. Вервеса, П. Волинського, Б. Деркача, В. Івашківа, Т. Комаринця, Д. Наливайка, Є. Нахліка, І. Пільгука, П. Федченка, М. Яценка та ін. Однак позиції відомих дослідників ґрунтуються на висновках, що твір українського поета є або переробкою відомої балади польського романтика А.Міцкевича «Пані Твардовська», або її переспівом, або вільним перекладом. Лише М. Яценко зазначив, що балада «Твардовський» — оригінальний твір [2, с. 12]. Продовжуючи цю думку науковця, спробуємо довести, що преромантична балада П. Гулака-Артемовського — це авторський інваріант мандрівного сюжету.

Сюжет договору людини із дияволом має свою історію у європейських літературах, найвідоміша рецепція пов'язана з образом Фауста, актуалізується у слов'янських літературах [1; 3]. Харизматичний образ чорнокнижника, шляхтича Твардовського — польського Фауста, котрий залагоджує свої справи за допомогою нечистої сили, стає особливо популярним на зорі становлення романтизму, джерелом натхнення більшості польських митців цієї доби — А. Міцкевича, Я. Н. Камінського Ю. І. Крашевського, Ю. Корсака, Г. Зелінського, Ю. Шуйського та ін. В російській літературі цей сюжет знаходить свою інтерпретацію в казках Левшина, поемі В. Жуковського «Дванадцять сплячих дів», яку автор наповнює містичними візіями, зміщуючи акцент на спокутування гріха грішника, який через заклання душі бісу, прирікає себе на муки, сповнені зловісним очікуванням кари. Така рецепція відомого сюжету кардинально різниться від польської та української інтерпретацій. Осмислення «диявольського контракту» як гріха зради людини собі і своєму народові лежить в основі оповідання «Сорочинський ярмарок» М. Гоголя. Найвідомішою інтерпретацією архаїчного сюжету в білоруській літературі є твір «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастичных повествованиях» Я. Барщевського, що вибудовується на фольклорних переказах, казках, легендах.

Звернення у світовій художній літературі до образу Твардовського, його функціонування протягом XVII–XIX стст. на європейському просторі, що охоплює Німеччину, Польщу, Україну, дає підстави відносити цей образ та його трансформації до категорії традиційного сюжетно-образного матеріалу. Це один з «вічних образів» світової літератури, представлений також в українській народнопоетичній та писемній формах художнього слова. Разом з тим, одним із найпопулярніших демонологічних персонажів у світовій та українській літературах стає той, від кого веде родовід уся нечиста сила — чорт, адже у добу романтизму цей образ і загалом нечиста сила стали улюбленими персонажами світової літератури, що спричинило своєрідний «демонологічний» дискурс.

Особлива увага романтиків прикута до підсвідомого людини, до нерозгаданих таємниць буття, в ракурсі яких тема договору трактується як спокуса, що сходить зовні та переосмислюється в аспекті діалектики боротьби

між добром і злом в душі людини. Тепер розуміння абсолютного зла, притаманне попередній літературній традиції, стає відносним, портрет лиходія мікшується або й зовсім втрачає риси зла. Саме таким постає чорт у баладі «Пані Твардовська» А. Міцкевича, котрий скористався декількома джерелами для створення своєї балади — «Народною книгою» Й. Шпіса та німецькою літературною обробкою цього сюжету, польськими народними переказами про польського Фауста пана Твардовського та їх національною рецепцією. Поза тим його балада є цілком оригінальним твором. Відомий сюжет продажу душі чорту, А. Міцкевич опрацював у романтико-гумористичному стилі, спираючись не лише на народний варіант переказу про Твардовського, але й використавши народну мову. Цікавою є інтерпретація автором перемоги героя над чортом. В інтерпретації Міцкевича вона стала можливою завдяки неординарним здібностям пана Твардовського. Автор наділяє персонажа ідеальними рисами книжного героя (шляхтича-лицаря) — честь, вірність слову, та популярного в національному епосі народного героя Лешка Попелюша — хитрість, винахідливість.

Балада А. Міцкевича була відома в українських літературних колах, і П. Гулак-Артемовський, який цікавився польською культурою, перекладав твори польської літератури, не міг не зацікавитися цим новим для літературної традиції інтерпретуванням відомого сюжету і мандрівного образу. Окрім того, як і на теренах Польщі, легенда про чорнокнижника Твардовського у ХУІІІ ст. була досить поширеною в українській усній народній творчості. «Герой баллады и его союз с бесом, известны не менее в Польше и за Днепром, как и в Малороссии и Украйне: рассказы об удальстве Твардовского, об его приключениях слушаются с неослабным любопытством, и простолюдины поселяне в досужные часы», — зауважував редактор журналу «Вестник Европы» М. Каченовский у передмові до першої публікації балади П. Гулака-Артемовського [2, с. 12]. Підвердженням цього є зауваження М. Драгоманова щодо фольклористичних записів сюжету про продаж душі чорту та образу Твардовського у збірниках П. Чубинського та дослідженнях О. Кістяківського [3], а також художні рецепції сюжету початку ХІХ ст. Зразком художньої обробки мандрівного сюжету є віршована казка П. Білецького-Носенка «Невозможноє, чого сам біс не здужа зробить», баладах І.Срезневського «Корній Овара», Л. Боровиковського «Ледащо», А. Метлинського «Підземна церква» та ін. Своєрідною трансформацією архетипного сюжету про заклання душі нечистому й фольклорно-літературного образу Твардовського є преромантична балада українського письменника П. Гулака-Артемовського, літературна діяльність якого перебувала в орбіті новацій національного мистецтва слова.

Добра гуманітарна освіта, глибокі знання класичного мистецтва, пародійна шкільна субкультура, знання національної міфології та новітніх тенденцій у європейській літературі, зокрема польській, стало основою інтерпретації відомого сюжету П. Гулаком-Артемовським.

Беручи за основу відомий фольклорно-літературний сюжет, український поет концептуально його змінює, навіть визначає жанр цього твору як «малороссийская баллада». Такий підхід до протосюжету підтверджується власною

програмою П. Гулака-Артемовського, в якій він заперечує «дух слепой подражательности», котрий «велит нам отрекаться от духа обычаев, характера, простоты нравов и самого языка почтенных предков наших» [6, с. IX]. Поет надає мандрівному сюжету національного колориту, знайшовши оригінальні художні рішення: фабула розгортається в українському просторі, події оцінюються з позицій народної моралі, наповнившись духом національної історії, подробицями народного побуту, назвами гідронімів і топонімів тощо.

П. Гулак-Артемовський у своїй баладі спирався не стільки на німецько-польські літературні обробки образу Фауста-Твардовського, скільки на травестійні канони української літератури, зокрема «Енеїди» І. Котляревського. Саме тому героєм його твору є не пан чи шляхтич, а герой національного епосу — козак. Козак, наділений справжніми чеснотами, був героєм ще барокової літератури, в бурлескному гумористичному плані постає цей образ в анонімному творі кінця ХУІІІ ст. «Марко Пекельний», герой якого має амбівалентне звучання: з одного боку, характеризується негативно (ледар, п'яниця, грубіян, волоцюга, розпусник), а з іншого — здатний, якщо необхідно, виявити сміливість, дотепність, розважливість та рішучість, зокрема, коли йдеться про викурювання чортів з пекла; героїзований він у козацьких літописах та «Історії Русів», в яких підноситься до образу доблесного лицаря. Героєм першого художнього твору нової української літератури «Енеїди» І. Котляревського став оспіваний в усній народній поетичній творчості образ українського козака, котрий, відчуваючи відповідальність перед людьми й Богом за свій вибір, виявляє найкращі людські якості — гідність, мужність, силу волі, відвагу, кмітливість, вірність батьківщині і слову, уособлює уявлення про справжнього героя-богатиря. Логічно, що саме цей образ і обирає для своєї балади Гулак-Артемовський. Причому у баладі постає герой, котрий не просто знається з нечистою силою, не боїться її, а швидше використовує у власних інтересах. В українських переказах такою здатністю володіли козаки-характерники.

Балада П. Гулака-Артемовського імпонувала А. Міцкевичу більше, ніж його власний твір, оскільки українська версія більше відповідала естетичним надзавданням романтизму: передачі духу нації, специфіки її світобачення, оптимістичного погляду на життя, іронічного ставлення до реалій дійсності, була наповнена народним звичаєвим матеріалом, народною лексикою і фразеологією.

П. Гулак-Артемовський прагне не стільки описати те, що відбувається з героєм, скільки відтворити картинку народного життя. Відомий український етнограф П. Чубинський у своїх записах підкреслював, що по селах до корчми «сходяться в години дозвілля чоловіки і жінки і заводять дружні бесіди із знайомими і приятелями. Сюди сходяться більше з метою людей подивитись і себе показати. В корчму приходять музиканти, збираються парубки і дівчата, для яких у дні свят музика єдина забава». Читаємо у баладі Гулака-Артемовського: *«Нуте, хлопці! — швидко, шпарко! // Музики, заграйте! // Гей, шинкарю, гей, шинкарко, // Горілки давайте!» // Ріжуть скрипки і бандури, Дівчата гопцюють; // Хлопці, піт аж ллється з шкури, // Коло їх гарцюють. // Бряжчать чарки, люльки шкварчать, // Шумує горілка; // Стук, гармидер,*

свистять, кричать, // Голосить сопілка» [2, с. 53]. У дусі національної традиції бурлеску автор передає атмосферу гуляння, де насолоджується життям не лише герой, але й усі, хто з певних причин в цей час перебуває поряд з ним. Та й загалом українська балада насичена веселими епізодами з життя народу, створеними з надзвичайним гумором. Сміх у баладі має також національний характер, спирається на національну сміхову культуру. Сміх є й основним засобом естетичної оцінки образу чорта, виписаного в народно-поетичній традиції. Порівняймо портрет чорта у виконанні П. Гулака-Артемовського та опис його зовнішності з народних переказів:

Ніс — карлючка, рот свинячий *Гиря вся в щетині;* *ніжки курячі, собачий* *хвіст, ріжки цапині* [2, с. 55].	«*Чорта представляють собі як чорного чоловіка з крючкуватим носом, із двома рогами, з кігтями на руках, ліктях, колінах і ногах… Чорт має собачу морду, загнений хвіст. Кігті на руках і ногах, а роги закриває щільно круглим капелюхом із широкими крисами*» [7, с. 185].

Звертаючись до фольклорної поетики і народної мови, письменник вдало застосовує стильові прийоми (символи, гіперболізовані метафори, звукописи, емоційний розмовний діалог тощо), просторічну лексику. Балада написана коломийковим віршем. Мова її емоційно насичена, вона відбиток чуттєвого переживання дійсності.

Балада «Твардовський» П. Гулака-Артемовського — це ще один аргумент на користь утвердження культурної автономії українського життя, де модифікований мандрівний мотив виступає важливим елементом творення образу самобутнього українського світу.

Спираючись на сюжетний каркас польської балади, П. Гулак-Артемовський, створює цілком оригінальний твір, тісно пов’язаний з національною міфологією, етнографією, травестійною традицією, новітніми тендерціями в літературі, започаткувавши один із канонів національного героя романтичної літератури. Таким чином, балада П. Гулака-Артемовського «Твардовський» є не перекладом чи переспівом твору А. Міцкевича, а інтерпретацією мандрівного сюжету відповідно до національної традиції.

Література

1. Багно, В. Е. Договор человека с дьяволом в «Повести о Савве Грудцыне» и в европейской литературной традиции / В. Е. Багно// ТОДЛ Института русской литературы им. А. С. Пушкина АН СССР. — Т. XL. — Л., 1985. — С. 364−372.
2. Гулак-Артемовський, П. Поетичні твори. Повісті та оповідання / П. Гулак-Артемовський, Є. Гребінка. — К., 1984. — 606 с.
3. Драгоманов, М. П. Малоруские предания и рассказы / М. П. Драгоманов. — К., 1876. — 436 с.
4. Журавель, О. Д. Сюжет о договоре человека с дияволом в древнерусской литературе. — Новосибирск, 1996. — 234 с.
5. Нямцу, А. Є. Традиційні образи у літературному контексті / А. Є. Нямцу, Л. М. Комарніцька // Наукові праці Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 24. — Кам’янець-Подільський: Аксіома, 2010. — 480 с.
6. Речи, произнесенные в торжественном собрании императорского Харьковского университета. — Харьков, 1828. — XXXII с.

7. Чубинский, П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край / П. Чубинский. — СПб., 1872. — Т. 1. — 224 с.

Віта Ягушкіна (Донецьк)

ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ ІСТОРИЧНИХ БАЛАД У ЛІРО-ЕПОСІ М. КОСТОМАРОВА

Балада посідає почесне місце серед пісенних жанрів українського фольклору. Популярність її зумовлена жанровими ознаками: головними героями постають звичайні люди, які потрапляють у складні життєві ситуації, напружений розвиток дії та трагічна розв'язка, що не лишає байдужих. Розробляючи класифікацію українських балад, О. І. Дей поряд із баладами про кохання та дошлюбні взаємини, сімейні драми виділяє історичні балади, що охоплювали «сферу історичного життя народу — його боротьбу з ханськими кримсько-татарськими та султано-турецькими завойовниками» [2, с. 30]. Саме цей цикл про героїв, захисників рідної землі від іноземних поневолювачів, викликає зацікавлення в поетів-романтиків, у творах яких артикулювалися патріотичні ідеї.

Ще у студентські роки М. Костомаров виявив зацікавлення історією та фольклором. Автор зізнавався, що «полюбив історію більш за все, і з того часу із захватом вдався до читання і вивчення історичних книжок» [7, с. 443]. З першими зразками народної пісенності, які вразили його поетичною довершеністю, він познайомився у збірниках М. Цертелєва «Опыт собрания старинных малороссийских песней», М. Максимовича «Малоросійські пісні» та І. Срезневського «Запорозька старовина». Ці дві обставини спонукали його до особистих спроб у жанрі літературної балади.

Хоча аналізу художньої спадщини М. Костомарова присвячено чимало літературознавчих досліджень, проте біографічний компонент у них переважно витісняє літературознавчий аналіз. Ю. Пінчук, зокрема, дає загальну характеристику поетичному доробку письменника: «Художні твори М. І. Костомарова збагатили українську літературу волелюбними мотивами й нотами громадського протесту. Це пов'язано із творами, уособленням яких є «Запорожская старина» Ізмаїла Срезневського» [9, с. 55]. Дослідник наголошує на історико-етнографічній спрямованості творів М. Костомарова, проте поетичний доробок лишає поза увагою, що характерно і для сучасних досліджень. Звертаючись до балад письменника, Я. Козачок наголошує, що «поєднання контамінованих народнопісенних рядків з авторськими творить достатньо гармонійну сув'язь, де кожен елемент є позитивним тлом для іншого» [5, с. 11]. Проблемам поетики трансферентності у творах письменника присвячує статтю Р. Крохмальний, у ній автор зосереджує увагу на рецепції народнопісенних образів та символів М. Костомаровим [8]. З урахуванням зазначених досліджень простежимо специфіку рецепції функціональних елементів історичних балад у ліро-епосі письменника на рівні мотивів, образів та мовних компонентів поетики.

Досліджуючи рецепцію історичних балад, враховуємо думку Г. Яусса, який розмежовує поняття впливу (як явища монологічного характеру) та художньої рецепції як «діалогу між сучасним і минулим суб'єктами, в якому минулий суб'єкт знову може «сказати щось» теперішньому, коли теперішній суб'єкт у минулій мові добачає імпліцитну відповідь як відповідь на запитання, яке він знайшов тепер і поставив» [11, с. 517]. Рецепція у М. Костомарова — це процес сприйняття поетичних прийомів історичних балад із метою вирішення власних художніх завдань. Г. Клочек виділяє три групи прийомів (художніх засобів), які складають поетику художнього твору: мовні (зображально-виражальні засоби), сюжетні (генерують художній зміст шляхом побудови причинно-наслідкових дій і подій) і композиційні (розміщення художнього матеріалу). Дослідник підкреслює, що «усі прийоми, що належать до однієї групи, в межах одного твору чи однієї поетикальної системи гармонують, взаємоузгоджують свої зусилля — між ними виникають системні зв'язки» [5, с. 17], що становлять цілісність твору.

У баладах М. Костомарова сприйняття поетичних прийомів історичних балад простежується на рівні мотивів, образів, зображально-виражальних засобів. Так, у вірші «Могила» автор відображає трагічні наслідки війни. Завдяки епістрофі (кільце) письменник створює притаманну поетам-романтикам дихотомію двох світів — «гідного захоплення минулого і нікчемного сучасного» [3, с. 168]. Когерентом (від лат. cohaerens — «той, що пов'язує») у баладі М. Костомарова постає образ-символ могили, яка викликає у розповідача спогади минулого: «*Старая година // Переднім на згадки // Про прежні порядки // Високі купки по собі зоставляє*» [6, с. 66]. Козацькі могили, які в народних історичних баладах постають «символами брами безсмертя та реальним об'єктом глибокої пошани до тих, хто там похований» [8, с. 45], письменник змальовує в дещо іронічному ключі, підкреслюючи своє ставлення до зображуваних подій.

Характеризуючи козацьке військо, М. Костомаров вдається до гіперболізації, притаманної народним баладам: «*Незліченна стая неслась вояків, // Як мак при дорозі, шапки їх біліли, // Списи гримотіли, шаблі брязкотіли*» [6, с. 66]. Таке перебільшення дозволяє створити романтично-узагальнений образ козацтва, осмислити тему колишньої козацької слави.

Образ козацького ватажка в баладі М. Костомарова романтично-абсграгований, поєднує напівміфічні та напівісторичні риси: «***Як сніг в завірюху**, // Так кінь його летить; **Як сонце в засуху**, // Лице його горить*» [6, с. 66]. У характеристиці персонажа письменник також вдається до гіперболізації, яка досягається завдяки зображенню природних явищ (завірюха, засуха, вечірня зоря, посиві море). Подібні художні засоби зустрічаються в народних історичних баладах: «*Морозенко та козаченько, // Як мак, розпускався, // Ой Морозенко та козаченько // В неволю попався*» [1, с. 251]. Якщо в народних творах оспівуються історичні персонажі (Морозенко, Довбуш та ін.), то у М. Костомарова ім'я ватажка не важливе, він створює узагальнений образ, бо його метою була естетизація козаків, поетизація їх прагнення до волі, вірності власному народу. В авторських баладах козаки постають месниками,

проте письменник засуджує надмірну жорстокість, порівнюючи образ ватажка з Каїном.

Розв'язкою автор акцентує наслідки невиправданої жорстокості козаків. М. Костомаров підкреслює ідею минущості людської слави, закликає до відповідальності за свої вчинки, особливо, якщо вони призводять до невиправданих людських жертв.

Своєрідно образ козака та козацької слави трактуються М. Костомаровим у баладі «Кінь». Письменник інакше тлумачить взаємини козака з конем. У народних баладах кінь — вірний товариш, що супроводжує козака в походах, приносить звістку про смерть свого господаря його родині: «*Не стій, коню, надо мною, // Бачу ж я щироньку твою! // Біжи степом та гаями, // Долинами, байраками // До моєї родиноньки, // До вірної дружиноньки!*» [1, с. 262]. У баладі М. Костомаров також подає діалог козака з конем, притаманний народнопісенним історичним творам. Довірливі почуття козака до коня в письменника передаються через демінутивні (пестливі) сполуки, притаманні народним пісням: «коненьку», «мій конику», «водиці напийся» і под. У зверненні головного героя до свого коня простежується їх духовний зв'язок: тварина передчуває лихі наміри козака, а тому відмовляється їсти та пити.

М. Костомаров своєрідно інтерпретує козацькі ідеали: сучасне протиставляється минулому, як низьке високому. Образ козака-нащадка змальовується в негативному ключі. Автор засуджує наміри головного героя: «*Не добре чинити, свій рід боронити // Зібрався панич-неборак: // Шляхи засідати, людей розбивати // Поперся в глибокий байрак*» [6, с. 59]. Аби підкреслити своє негативне ставлення, письменник вдається до вульгаризмів, не притаманних народним баладам.

Кінь, вірний козацьким ідеалам, символ вірності та волі, не хоче коритися козакові, а тому несе його в лісок і стає причиною загибелі хлопця. М. Костомаров подає морально-дидактичний висновок: «*Був пан колись добрий, чесний та хоробрий // Лукавий на лихо підвів! // Був кінь колись вірний, в послузі незмінний // В розбої служить не схотів!..*» [6, с. 60]. Для письменника козацька честь вища за вірність, тому він виправдовує зраду коня, підкреслюючи традиційні риси цього образу.

Образ козака, козацької смерті у традиційному ключі зображується у баладі М. Костомарова «Заліг, заліг козаченько». Козак, який помирає, просить товариша передати родині останню волю. Для хлопця мати та Україна однаково важливі, тому, приносячи в жертву своє життя, головний герой просить матір не клясти і не лаяти його, адже він гине, захищаючи країну. У баладі постають образи України, матері й коханої дівчини, кожна з яких має виняткове значення в житті козака. Автор вдається до характерної для народних балад троїстості: «***Рідна мати**, рідна мати! // **Рідна Україна**! // Зостається на Вкраїні // **Молода дівчина***» [6, с. 66]. Повторами М. Костомаров передає смуток головного героя, що не може захищати дорогих йому людей, жаль за рідними, яких він більше не побачить.

Козак розуміє, що його смерть стане глибокою психологічною травмою для коханої, тому наказує товаришу сказати дівчині, що він її зрадив. У

зверненні до дівчини простежується рецепція поширеного в народних думах мотиву одруження зі смертю: «*Бодай вона мене зрадить, // Як її я зрадив: // Обіщавсь її любити — // Смерть собі принадив*» [6, с. 100]. Хлопець не хоче, аби його кохана очікувала на нього все життя, просить її шукати собі іншого, бо розуміє, що не зможе повернутися до дівчини. Сила почуттів героя передається за допомогою протиставлення коханої та смерті: «*Над* ***рум'яноє личенько*** *// І* ***білую руку*** *// Злюбив, шельма, цілувати //* ***Гостру каменюку***» [6, с. 101]. Автор співчуває героєві, підкреслюючи трагічність його долі, зумовленої війною.

Не лише війна ставала на заваді козаку. Своєрідно зображується життєва трагедія головного героя у баладі «Ой ішов козак, ой ійшов бурлак», у якій мотив нещасливої долі тісно пов'язаний із мотивом сирітства, і це поєднання постає сюжетним прийомом, поширеним у народних баладах. Зображення бурлаки в народних баладах відрізняється від образу козака, який має родину, за якою сумує; товаришів, які разом із ним захищають країну; вірного коня, який буде сумувати за козаком, принесе про нього звістку родині. Бурлака в народних піснях зазвичай постає самотнім: «*Ніхто не заплаче // По білому тілу ... Ні отець, ні мати, // Ні брат, ні сестриця, // Ні жона його*» [1, с. 266]. Трагедія людини-бурлаки знаходиться в іншій аксіологічній площині, метою його життя постає пошук долі (родини) в чужому краї. Цю ідею осмислює М. Костомаров у баладі «Ой ішов козак, ой ійшов бурлак». Трагічність долі бурлаки передається синонімічними повторами: «*Ой нема в його* ***роду-племені****, //* ***Ні батька, ні неньки****, // Затомилося, зажурилося // Козацьке серденько*» [6, с. 101]. Тяжка доля козака без роду та племені не дає йому можливості одружитися з дівчиною, яка йому сподобалась, адже він не може її забезпечити, а тому змушений покинути. Відмовившись від кохання, козак відцурався людей, усамітнився серед природи. Він стримує свої почуття, йдучи від дівчини, і лише на лоні природи може дати їм волю. Бажання до усамітнення можна розглядати як певний чернечий аскетизм та прагнення перенести життєві випробування завдяки підтримці провіденційних сил.

Трагізм образу козака поглиблюється тим, що він бажає своєї смерті, але з іншого боку, як віруюча людина, не може переступити релігійні догми і скінчити життя самогубством. У розв'язці твору акцентуються філософські сентенції: «*Гірко жить тому, хто на світоньку // Із щастям не знався; // Гірше жить тому, хто пізнав його // Й зараз відцурався*» [6, с. 101]. У проаналізованій баладі М. Костомаров розкриває одну із важливих проблем, зумовлену соціальною нерівністю, бідністю сироти.

Мотив козацької долі інтерпретується М. Костомаровим і у баладі «Зірка». Автор звертається до вірування про доленосну зірку кожної людини. У зав'язці твору зображено щасливого козака напередодні одруження: «*Вранці у їх весіллячко — // Кінець дожиданню, // Завтра піп їм руки зв'яже // На вічне кохання*» [6, с. 130]. У баладі акцентується мінливість людської долі через порівняння нещасливої долі із зіркою. У «Словнику символів культури України» підкреслюється, що за народним віруванням «кожна людина при народженні нібито отримує свою зірку, що й стає на небі» [10, с. 41]. Герой балади шукає долі на чужині, але не знаходить. У творі передаються сум за

близькими, почуття приреченості, самотності, загубленості у світі. Тому розв'язка твору виявляється песимістичною, підкреслюється відчай козака, який втратив свою долю і вже не зможе її повернути.

Рецепція історичних балад мала значну вагу в формуванні художності ліро-епічних творів М. Костомарова. Вдаючись до традиційних образів, автор передає трагізм життєвих колізій героїв. Письменник художньо інтерпретує поширені в народних баладах мотиви смерті козака на чужині, вірності, сирітства, наголошуючи на значенні соціальних умов у долі героїв.

Важливу функцію в естетизації козаків, поетизації їх прагнення до волі у віршах М. Костомарова виконують зображально-виражальні засоби народних балад: порівняння, гіперболи, ампліфікації, демінутивні сполуки. Естетизація минулого дозволяє М. Костомарову акцентувати зміну аксіологічних орієнтирів у суспільстві.

Література

1. Балади / упоряд. і прим. О. І. Дея та А. Ю. Ясинчук. — К.: Дніпро, 1987. — 319 с.
2. Дей, О. І. Українська народна балада / О. І. Дей. — К.: Наук. думка, 1986. — 264 с.
3. Єременко, О. Р. Українська балада XIX століття (історія жанру) / О. Р. Єременко. — Суми: ВВП «Мрія-1», 2004. — 216 с.
4. Клочек, Г. Енергія художнього слова: зб. ст. / Г. Клочек. — Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоград. держав. пед. ун-ту ім. В. Винниченка, 2007. — 448 с.
5. Козачок, Я. В. Українська ідея: з вузької стежки на широку дорогу (художня і науково-публіцистична творчість Миколи Костомарова): монографія / Я. Козачок. — К.: НАУ, 2004. — 352 с.
6. Костомаров, М. І. Твори: у 2 т. / М. І. Костомаров.— К.: Наук. думка, 1990. — Т. 1. — 637 с.
7. Костомаров, Н. И. Автобиография; Бунт Стеньки Разина / Н. И. Костомаров; авт. очерка и сост. коммент. Ю. А. Пинчук; АН Украины; Археогр. комис.; Ин-т истории Украины. — К.: Наук. думка, 1992. — 511 с.
8. Крохмальний, Р. Поетика трансферності у візіях Миколи Костомарова / Р. Крохмальний // Вісн. Львів. ун-ту. Серія філол. — 2007. — Вип. 41. — С. 44—52.
9. Пінчук, Ю. Микола Костомаров // Вибрані студії з костомаровознавства / Ю. Пінчук. — К.: Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 2012. — 608 с.
10. Словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. — К.: Міленіум, 2002. — 260 с.
11. Яус, Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Г. Р. Яус; пер. з нім. Р. Свято і П. Таращук. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011 — 624 с.

Вольга Кавальчук (Брэст)

РЭАЛІЗАЦЫЯ КУЛЬТУРНА-МЕНТАЛЬНАЙ АПАЗІЦЫІ «СВОЙ — ЧУЖЫ» Ў АПОВЕСЦІ В. БЫКАВА «ТРЭЦЯЯ РАКЕТА»

Бінарная апазіцыя «свой — чужы» характарызуецца ўніверсальнымі якасцямі, аднак яе асобныя рэалізацыі ў розных культурных, гістарычных і мастацкіх «абставінах», несумненна, маюць адрозненні. Актуальным уяўляецца даследаванне адметнасцей і тоесных праяў рэалізацыі названай апазіцыі на прыкладзе мастацкіх твораў вядомых аўтараў, у прыватнасці, В. Быкава.

Аповесць «Трэцяя ракета», характарызуючыся ваеннай тэматыкай, з першых радзелаў дае магчымасць зразумець: «свае» — гэта чырвонаармейцы, героі твора, а «чужыя» — гэта ворагі, фашысты: *«Мы — саракапятчыкі. Яшчэ нас называюць ПТА (процітанкавая абарона), яшчэ "пушкары" або з абразаю "Бывай, радзіма". ... Вайна шмат у чым змянілася за тры гады, змяніліся зброя і тактыка, пацяжэлі нямецкія танкі, з'явіліся "тыгры", "пантэры", "фердынанды", а саракапятка ў нас усё такая ж, што і ў сорак першым, з якой тады стралялі па танкетках і лёгкіх каробачках-танках»* [1, с. 107–108]. Зразумела, што займеннік «мы» вызначае своеасаблівую супольнасць, якая ўтварылася толькі па прымеце далучанасці да тых, хто змагаецца на адным баку ў групе салдат. Падчас ваенных дзеянняў адыходзяць на другі план фактары нацыянальнай ці родавай еднасці, якія таксама могуць быць вызначальнымі крытэрыямі для вылучэння «сваіх» і «чужых». Якут, беларус, рускі — кожны з іх цяпер «свой», таму што змагаецца на адным баку, але, што цікава, этнонім «немец» становіцца сінонімам абразлівага і ненавіснага вызначэння «фашыст» і адначасова рэалізацыяй паняцця «чужы». Камандзір артылерыйскага разліку, Жаўтых, разважаючы пра тое, што бывае добрая і дрэнная зямля, якая нараджае добрых і дрэнных людзей, гаворыць наступнае: *«Нямеччына — паганая зямля. На ёй, пэўна, адны мухаморы ды порхаўкі розныя растуць. І фашысты яшчэ»* [1, с. 126].

Прага помсты адольвае і героя-апавядальніка — Лазняка. Памяць не дае яму спакою пасля таго, як, змагаючыся з ворагам у складзе партызанскага атрада, ён стаў сведкам жудаснага выпадку: фашысты змусілі жыхароў вёскі выйсці з хат і пачалі класці людзей у каляіны гразкай дарогі, па якой пасля рушыла калона машын. Вёска была вынішчана і спалена. Прасякнуты нянавісцю да «чужых», салдат ад адчаю пачынае злавацца на «сваіх»: «З таго дня пачаліся мае пакуты. Я думаў, што здурнею ад болю і бездапаможнасці, бяссільнае ярасці, што туманіла маю свядомасць. Зубамі я шматаў ноччу ватоўку ў лагерным шпіталі, удзень сварыўся з доктарам Фрумкіным, які хацеў мне адрэзаць нагу. Я тады стаў лаяцца, нізавошта крыўдзіў сястру і таварышаў» [1, с. 135–136]. З часам Лазняк трохі супакоіўся, але займеў намер вярнуцца на фронт і адпомсціць чужынцам, што зняважылі ўсё людскае.

Аднак адзін з герояў быкаўскай аповесці, Лук'янаў, які пабываў у палоне, не спалучае паняццяў «немец» і «фашыст». У размове з галоўным героем ён выказывае свае меркаванні пра ворагаў: *«За трыццаць год жыцця я не зразумеў таго, што за адзін год палону. Я ўсё думаў: усё ж яны, немцы, не якія азіяты, яны далі чалавецтву Баха, Гётэ, Шылера, Энгельса. Аказалася, увесь іхні сэнс — Гітлер. Вось што можа зрабіць адзін чалавек з нацыяй, якая даверыцца яму. Хаця не ўсе аднолькавыя. Некаторыя думаюць па-свойму. Напэўна, кожны чалавек — ад прыроды чалавек. Жыццё робіць з яго генія або злыдня. Немцы прадалі Гітлеру свае душы, і ён зрабіў іх злыднямі. Гэта страшна — прадаць аднаму ўсе душы. Апрача ўсяго іншага, гэты адзін — стане вампірам. Ён захоча акіяна крыві. Быў у нас Курт, ён шмат што разумеў правільна. Мы часам гутарылі. Я палонны, а ён салдат з аховы. Але ён трус. Ён болей за ўсё баяўся фронту. Ён ненавідзеў Гітлера, але пакорна служыў яму. Пасля ён*

павесіўся ў лагеры» [1, с. 150]. Такім чынам, пачынае ўзбагачацца дагэтуль адназначна адмоўная афарбоўка паняцця «чужы». З'яўляюцца згадкі пра выдатных людзей, якіх нарадзіла нямецкая зямля, пра тое, што не ўсе немцы думаюць аднолькава і жадаюць смерці іншым народам. Аднак аўтар дае зразумець, што недастаткова проста «быць супраць» і падпарадкоўвацца сістэме знішчэння чалавека, неабходна штосьці большае. Прыстасаванству наканавана несці разбурэнне не толькі ішым, але і самому чалавеку. Чужынец, які пакорліва выконвае ролю ката, хоць і не згодны з гэтай роляй, ніколе не стане «сваім».

У сваю чаргу, паняцце «свой» таксама пачынае канатацыйна ўзбагачацца, калі ў адказ Лук'янаву разважае Лазняк: *«Чаго ўжо чакаць ад немцаў, ... калі вось і нашы... Колькі набралося і ўласаўцаў, і паліцаяў...»* [1, с. 151]. Такія людзі, хоць і былі раней «сваімі», жылі і гаспадарылі побач, зрабіліся «чужымі», не перамогшы ў сабе карысталюбца і баязліўца і, па словах Лук'янава, паддаўшыся трусасці і разліку.

Прыкладам пераўтварэння са «свайго» ў «чужога» можа быць Лёшка Задарожны, які, разумеючы ўсю складанасць становішча адрэзанага ад іншых чырвонаармейцаў разліку, вырашае ўратавацца хітрасцю. Пасля смерці Жаўтыха камандзірам разліку становіцца Папоў. Ён адмаўляецца пакідаць пазіцыі і кідаць гармату без загаду, і Лёшка намаўляе яго адправіць каго-небудзь за дазволам прарывацца «да сваіх». Паняцце «свае» набывае ў гэтым кантэксце амаль сакральны сэнс. Яно становіцца сінонімам паратунку, свабоды, вызвалення з пасткі, у якой аказаліся артылерысты.

Толькі пасля чарговага бою, калі адсутнасць Лёшкі цягнецца нязносна доўга, Папоў пачынае адчуваць няладнае. Ён шкадуе, што адпусціў ахвотніка, бо той не прыйдзе назад. Лазняк усведамляе слушнасць меркавання камандзіра, але не можа адразу пагадзіцца з тым, што «свой» так лёгка мог стаць «чужым»: *«Агідная самота ўпаўзае ў маё нутро. Упэўненасць, з якою кажа гэтыя словы Папоў, дзейнічае, як гіпноз. І мне таксама робіцца ясна і зразумела, што назад Задарожны не прыйдзе — не затым ён пайшоў. Тут нейкая была яго хітрасць, якой ён дамогся, і мы засталіся ў дурнях. І ўсё ж не хочацца верыць у тое, я адганяю благія прадчуванні: усё ж ён свой чалавек, не вораг, як гэта ён можа кінуць нас тут?»* [1, с. 186]. Пасля таго, як да байцоў замест Лёшкі прыбегла медсястра Люся, высветлілася, што былому «свайму» «начхаць на хлопцаў» [1, с. 209]. Дзяўчына не адразу прызналася, што такія словы пра байцоў сказаў Задарожны. Яна не хацела турбаваць чырвонаармейцаў прыкрай навіной. Але спасылацца на драпіну на руцэ і патрабаваць адпраўкі ў тыл, калі «свае» чакаюць дазволу адысці і паміраюць адзін за адным — гэта, па словах Люсі, нясцерпная подласць. Лазняк, які хацеў адпомсціць ворагу, уражаны тым, што такім «чужым» можа аказацца чалавек, што ваяваў побач, «свой»: *«Зусім новае, ніколі раней не знаёмае пачуццё гневу і расчараванасці ахоплівае мяне. За ўвесь доўгі час маёй пакутнай прагнасці помсты я не думаў аб тым, не прадбачыў нічога падобнага. Я вачмі, поўнымі павагі і захаплення, глядзеў на кожнага з франтавікоў. Але вось бываюць, відаць, і такія»* [1, с. 210]. Былы «свой» цяпер уяўляецца Лазняку «агіднай порхаўкай». Праз гэту характарыстыку аўтар

злучае вобраз Лёшкі з паняццем фашызму, які ва ўяўленнях Жаўтыха нараджаецца разам з порхаўкамі на Нямеччыне.

Напрыканцы твора, калі здрадніка бачыць галоўны герой, ён не можа і не хоча стрымлівацца: Лазняк зрываецца на Лёшку, называючы яго фашыстам. Дыялог паміж героямі выяўляе Задарожнага як сапраўднага ворага, што свядома пагубіў «сваіх». Прагнасць помсты, якую так доўга меў Лазняк, рэалізуецца ў забойстве цяпер ужо «чужынца» Лёшкі.

Па-іншаму вымалёўваецца вобраз нямецкага танкіста, які памірае побач з галоўным героем. Абпалены салдат у паўпрытомнасці дапаўзае да бруствера артылерыстаў і не разумее, дзе знаходзіцца і хто побач з ім. Ён павінен быць увасабленнем паняцця «чужы», але з ворага пераўтвараецца ў звычайнага чалавека, падобнага да кожнага з тых, што апынуліся на іншым баку ваенных дзеянняў. Лазняк намагаецца бачыць у ім толькі фашыста, але бачыць больш: *«Я хачу знайсці яшчэ нейкі повад для свае злосці, я хачу бачыць гэтага танкіста віноўнікам усёй сённяшняй нашай трагедыі, але ў паперах толькі лічбы, нумары, нямецкія словы ...»* [1, с. 212]. Бачыць галоўны герой і фотаздымкі, на якіх ёсць сябры хлопца, дзяўчына і ён сам з маці. Подпіс на апошнім здымку бянтэжыць чырвонаармейца, робячы «чужога» чалавека больш падобным на «сваіх»: *«Простая рэч, але я ніколі не думаў, што ў майго ворага раптам акажацца маці, звычайная спакутаваная, не дужа маладая жанчына, якая гэтак нечакана стане між намі. Я думаю, што, напэўна, яна любіць яго і, напэўна, як і ўсякая маці, вельмі баіцца, каб чаго не здарылася з ім. І, напэўна, яна песціла яго ў маленстве і радавалася яго першым крокам і першым словам... і дбала, каб ён добра вучыўся і не меў двоек і каб не прастудзіўся, не захварэў, не трапіў пад машыну... Гэтаксама, як і мая, як і Люсіна, як і Папова, Лук'янава і мільёны мацярэй на зямлі. І можа так стацца, што і ён добры сын і гэтак жа любіць яе і кахае тую дзяўчыну... і суседзі старыя добрае думкі аб гэтым юнаку. Я разумею і гатовы спачуваць усякаму мацярынскаму гору, але цяпер я мушу ненавідзець гэтага яе сына, як, бадай, ён можа ненавідзець мяне, бо мы апалілі яго, а ёе забіў нашага Жаўтыха і параніў Лук'янава»* [1, с. 214]. Галоўны герой усведамляе непазбежнасць падзелу на «сваіх» і «чужых» на вайне, але разам з тым і расплывістаць гэтага размежавання: *«Гінуць нашы, паміраюць немцы, гінуць маладыя і старыя, добрыя, злыя, паганыя — і хто вінаваты? Адзін Гітлер? Не, адчуваю я, не адзін Гітлер»* [1, с. 214]. Вуснамі Лазняка В. Быкаў агучвае агульначалавечы боль ад страшэннай з'явы вайны, якую спараджаюць самі людзі.

Разам з тым узнімаюцца і іншыя пытанні: пытанне пра чалавечую подласць, калі «свой» можа стаць «чужым», і пытанне пра чалавечую еднасць, калі «чужы» можа аказацца такім падобным да «сваіх». Разважаючы над гэтымі балючымі парадоксамі, што забілі ўсю радасць выратавання ў Лазняку, галоўны герой думае: *«Ці мог я за доўгія месяцы ў шпіталі прадбачыць, што мая адплата ворагу заслоніцца ад мяне новай вайсковай няўдачай і подласцю свайго ж чалавека? Як гэта ўсё складана і трудна. Я думаў: дабрацца б да немцаў! А ці толькі яны сталі віною нашай бяды! На колькі ж франтоў суджана змагацца мне — і з ворагамі ў акружэнні, са сволаччу побач, нарэшце, з самім*

сабой» [1, с. 227]. Сапраўды, кожны з герояў, што выяўлены ў аповесці, праходзіць выпрабаванне на тое, застацца яму чалавекам у неверагодна цяжкіх ваенных абставінах ці паддацца спакусе зрабіць эгаістычны, труслівы, карысны выбар. Некаторыя нават не разглядаюць магчымасць другога выбару, хтосьці сумняваецца і ўсё ж аддае перавагу сумленнай пазіцыі, а нехта пераўтвараецца ў здрадніка і зласліўца. Такім чынам, кожны можа стаць чужынцам нават для самога сябе.

Вядома, падчас вайны ў свядомасці чалавека надзвычайна востра ўзнікае апазіцыя «свой-чужы», што звязана з неабходнасцю выжывання і супрацьстаяння ворагу. Асаблівая значнасць такой культурна-ментальнай апазіцыі ўласціва народам, краіны якіх, як Беларусь, стагоддзямі рабіліся арэнай ваенных дзеянняў. Такое завастрэнне назіраецца і ў аповесці «Трэцяя ракета» В. Быкава, галоўныя героі якой не толькі змагаюцца з фашысцкай навалай, але і перэасэнсоўваюць уласныя вартасці, спасцігаючы складанасць і вызначальнасць выбару чалавека, усведамляючы крохкасць жыцця і непазбежнасць ахвяравання. Ахвярамі ў мастацкім свеце твора становяцца людзі, якія гінуць у барацьбе за «сваіх», і тыя, хто застаецца жыць з усведамленнем таго, што не кожны «свой» — сябра, і не кожны «чужы» — вораг. Такім чынам, ваенныя рэаліі, з аднаго боку, робяць больш адчувальнай апазіцыю «свой—чужы», а з другога боку — у мастацкім свеце аповесці «Трэцяя ракета» становяцца паказчыкам яе адноснасці і складанасці.

Літаратура

1. Быкаў, В. Збор твораў: у 4 т. / В. Быкаў. — Мінск: Мастацкая літаратура, 1980. — Т. 1: Аповесці. — 432 с.

Ірына Забалотная (Мінск)

ЯНКА БРЫЛЬ І АЛЕСЬ АДАМОВІЧ У ВЫЯЎЛЕННІ КАНЦЭПТУ «ВАЙНА»: УНІВЕРСАЛЬНЫ І НАЦЫЯНАЛЬНЫ КАНТЭКСТ

Канцэпт «вайна» вызначаецца намі як схопліванне і інтэрпрэтацыя сэнсаў вайны вучонымі і мастакамі. Гэтыя сэнсы грунтуюцца на асаблівасцях гістарычнага быцця народа і выяўляюцца ў знакавых сістэмах, адной з якіх выступае мастацтва.

У беларускай літаратуры Я. Брыль быў адным з першых пісьменнікаў, які яскрава паказаў лінію зместавага напаўнення канцэпту «вайна» — «вайна і грамадства» (шырокі сацыяльны зрэз нямецкага грамадства ў час вайны, уплыў на яго ідэалогіі нацызму; вернасць гуманістычным прынцыпам, адстойванне нацыянальнай пазіцыі і чалавечай годнасці насуперак культурнай размытасці і фашысцкай прапаганды). Так, сацыяльна-гістарычны аспект канцэпту «вайна» выявіўся ў рамане Я. Брыля «Птушкі і гнёзды» (1964). Аўтар малюе вобразы нацыстаў і ненацыстаў знутры, вачыма палоннага беларуса Алеся Руневіча. Знаходзячыся ў Германіі (у 1939–1942 гг.), юнак меў магчымасць непасрэдна назіраць паводзіны і характар немцаў з пазіцыі адукаванага чалавека,

выхаванага ў гуманістычным рэчышчы маральна-філасофскіх ідэй Л. Талстога і іншых майстроў сусветнай літаратуры.

А. Адамовіч называў раман Я. Брыля амаль што адзіным беларускім творам, дзе паказаны «звычайны фашызм» вельмі шырока і ў часавым развіцці [1, с. 50]. Галоўная ўвага ў творы надаецца паводзінам сярэднестатыстычных немцаў, якія прынялі тэорыю нацызму. «Ідэі нацысцкай звышчалавечнасці ўбіваліся ва ўсе мазгі да металічнай нудоты настойліва. І вынікі былі» [4, с. 77], — піша Я. Брыль. Яны выяўляліся ў шматлікіх падрабязнасцях побыту і ўзаемаадносін гаспадароў і ваеннапалонных. Шчыра паважаючы прадстаўнікоў іншых народаў, іх звычаі і культуру, Руневіч адстойвае асабістую і нацыянальную годнасць і ўпэўніваецца ў тым, што з фашызмам, які прапагандуе стандартызацыю думак і паводзін, агульнае зніжэнне культуры, забараняе мець асабістую пазіцыю, трэба змагацца. Старэйшы і больш дасведчаны яго сябар, паэт Крушына, крыху стрымлівае яго рашучасць. «Мы будзем ваяваць з фашызмам, а не з немцамі...» — вось стратэгія Крушыны, з якой у рэшце рэшт згаджаецца і Алесь Руневіч [4, с. 265]. Юнак упэўніваецца ў гэтым канчаткова, калі бачыць працэс расчалавечвання, пераўтварэнне звычайных людзей у пярэваратняў, тупых і здзічэлых. Змены пачынаюцца з таго моманту, калі становіцца вядома пра поспехі нашых саюзнікаў на фронце.

Я. Брыль паказвае, наколькі небяспечным з'яўляецца натоўп, маса людзей, у якой губляюцца ўсялякія межы дазволенага. Асоба растварaецца ў ім. Паслядоўнікі нацызму даюць волю жывёльным інстынктам або гарлапаняць фашысцкія маршы, што становіцца відавочным у апісанні народнага гуляння, у якім удзельнічае натоўп (салдаты, падлеткі, патрыёты, ваяўнічыя фрау). Пісьменнік здолеў выявіць сацыяльна-псіхалагічныя карані фашызму і яго згубны ўплыў на чалавека. Праз сродкі масавай інфармацыі, школьныя падручнікі, масавыя мітынгі, пропаведзі, п'яныя гулянкі фашысты вельмі тонка апрацоўвалі псіхіку людзей, каб затлуміць іх свядомасць, авалодаць воляй і пачуццямі. І тады звычайныя абывацелі пачыналі слепа верыць у абранасць сваёй нацыі.

Традыцыю сацыяльна-псіхалагічнага выкрывальніцтва фашызму працягвае А. Адамовіч. Яго раман «Карнікі» (1980) — гэта рэканструкцыя псіхалогіі здрадніка, плыні свядомасці былога звычайнага чалавека, які ў сітуацыі гвалту, ціску і прыніжэння становіцца катам, паслухмяным удзельнікам карных аперацый. Абапіраючыся на дакументальныя факты, пісьменнік псіхалагічна тонка абгрунтаваў паводзіны карнікаў і тых, хто стаў імі не па сваім жаданні. Перад чытачамі аўтар ставіць праблему антрападыцэі, г. зн. апраўдання чалавека ў сувязі з немагчымасцю вырашыць супярэчнасць паміж ідэяй Богам устаноўленай светабудовы і наяўнасцю зла шляхам пераносу адказнасці за дысгармонію ў свеце на чалавека. Аднак, у чалавека, як правіла, існуе выбар паміж дабром і злом, чаму ж ён робіць заганны выбар, што штурхае яго да ўдзелу ў масавым забойстве? Аўтар прыходзіць да высновы, што каталізатарам такога выбару можа выступаць мера маральнага падзення чалавека, які, аднойчы ступіўшы на слізкі шлях, спыніцца ўжо не можа. За мяжой, якая падзяляе ранейшае жыццё і здрадніцтва, ратунку ўжо няма, пачынаецца маральная і духоўная дэградацыя.

Прычым дынаміка гэтага працэсу паказана натуралістычна-праўдзіва і псіхалагічна-заканамерна: ад саступак уласнаму сумленню да канчатковай капітуляцыі. Так, Сураў заспакойваў сябе тым, што ніколі не будзе страляць у сваіх, яго паплечнік па палоне Белы (абодва — былыя камандзіры Чырвонай Арміі) марыў пра тое, як ён перастраляе немцаў і завядзе аддзяленне ў лес да партызан, Мураўёў верыў у тое, што можна застацца чалавекам нават у такіх неверагодных умовах. Але кожны з іх ужо стаў на шлях засвойвання фашысцкіх метадаў. Нацысцкая «педагогіка» Дырлевангера хутка рабіла сваю справу па прывядзенні здраднікаў да агульнага паказальніка. Задачай было пераўтварэнне чалавека ў біялагічную істоту, якая магла падпарадкавацца любому загаду, забіваць усіх, не зважаючы на тое, хто перад ім: старыя, жанчыны ці дзеці. А. Адамовіч паказаў розны псіхічны стан чалавека: страх або, наадварот, самазабыццё перад забойствам ці нават задавальненне пасля «стараннай працы» па знішчэнні людзей. Былыя карнікі настолькі страцілі чалавечае аблічча, дэградаваўшы як асобы, што і пасля вайны не адчувалі віны за свае ўчынкі. Практыка генацыду ў час Другой сусветнай вайны не стала ўрокам для наступных пакаленняў, бо з цягам часу з'явіліся новыя «гіпербарэі» (А. Адамовіч прыводзіць матэрыялы пра новыя войны ў другой палове XX ст.).

Акрамя памяці былых забойцаў, карнікаў, якія імкнуліся абяліць свае дзеянні, існуе яшчэ і калектыўная памяць. Гэта *народная памяць*, памяць тысячаў спаленых вёсак разам з іх жыхарамі. Такая памяць выступае элементам самаідэнтыфікацыі чалавека ў адносінах да народнай супольнасці, узнікае пры існаванні калектыву, а пасля смерці ўсіх яго членаў прападае. У сваёй кнізе-араторыі «Я з вогненнай вёскі…», напісанай у сааўтарстве з Я. Брылём і У. Калеснікам (1977), А. Адамовіч узнаўляе вобраз нязломнага ў сваёй стойкасці беларускага народа, які цудам ацалеў. Пісьменнік прытрымліваўся талстоўскіх традыцый праўдзівасці ў літаратуры. «Мастацтва (па Л. Талстому) — гэта заўсёды і абавязкова ўспамін. Чалавек плача ці смяецца — гэта яшчэ само жыццё. Успамінаючы, як мы плакалі ці смяяліся, ствараючы стан гора ці радасці, мы ўступаем ужо ў сферу мастацтва. Калі літаратура — гэта абавязкова «ўспамін» (аб станах, думках і пачуццях), то законы чалавечай памяці будуць якімсьці чынам уплываць і на эстэтычным узроўні» [1, с. 42], — так тлумачыў А. Адамовіч зварот да жанру мастацка-дакументальнай аповесці. У аснову названай мастацка-дакументальнай аповесці пастаўлена памяць-успамін сведак жахлівых ваенных падзей. Пісьменнік быў упэўнены, што яму і сааўтарам неабходна было паверыць у тое, што з розных падрабязнасцей чалавечых лёсаў можна скласці кнігу новага жанру, што яна будзе запатрабаванай. Яго спадзяванні спраўдзіліся: аповесць, якая змяшчала сведчанні выжыўшых людзей са спаленых беларускіх вёсак, дакументальныя і гістарычныя факты, статыстычныя лічбы, фотаздымкі, стала не толькі папулярнай ва ўсім свеце, але і адпавядала аўтарскаму тэзісу пра «новае мысленне» і «новую літаратуру».

У артыкуле «Вайна і літаратура: праблемы новага мыслення» А. Адамовіч адзначаў, што для таго, каб выратавацца і выжыць у час ядзернай зброі, патрэбна новая сістэма мыслення. Яна будзе скіравана на антымілітарысцкую рэчаіснасць, дзе галоўнае выхаванне — *анты*ваенна-патрыятычнае, а вышэй-

шая праява логікі — поўнае адмаўленне ад любых войнаў на зямлі. Літаратура ж у такой сітуацыі імкнецца да стану «звышлітаратуры», заснаванай на новай мастацкасці і маралі [2]. Аб'ектам гуманістычнага досведу з'яўляецца не столькі чалавек як індывід, колькі ўсё чалавецтва, у якім дзяржавы і палітычныя блокі становяцца яшчэ і партнёрамі па выжыванні і выратаванні жыцця. Яскравым прыкладам такой «звышлітаратуры» якраз і з'яўляецца кніга «Я з вогненнай вёскі…», скіраваная на важнейшую якасць новага палітычнага мыслення — на *выпрацоўку пачуцця сораму* за рэалізаваны на практыцы генацыд беларускага народа. Да таго ж, твор — «звышаповесць» па колькасці стваральнікаў, калі ўпершыню сапраўдным аўтарам стаў народ. Задача пісьменнікаў была не менш адказная — зафіксаваць, захаваць галасы памяці, арганізаваць дакументальны матэрыял, спалучыць яго з фотаздымкамі, аўтарскімі каментарыямі, гістарычнымі фактамі. Як твору «звышлітаратуры», кнізе ўласціва праўдзівасць дакумента. Яна выяўляецца ў захаванні аўтарамі нават маўленчых асаблівасцей, прынятых у тым ці іншым рэгіёне краіны.

Нельга без асаблівага хвалявання чытаць сведчанні выжыўшых бацькоў і маці, якія страцілі сваіх дзетак. «Гэтае дзіця маленькае бяжыць — зашто ж яго? Яно ж маленькае, яно ж дзіця, яно ж кацілася, як тое яблычка... А яны — б'юць. Іскры скачуць!.. Што гэта, што гэта за такое было ў іх — я не ведаю. Гэта звярэ былі, а не людзі. Гэта не людзі былі, гэта — звярэ былі» [3, с. 142], — расказвае Алена Булава. Успаміны, запісаныя аўтарамі з усімі асаблівасцямі мовы чалавека, нюансамі і пераходамі яго душэўнага стану так, што чытач здольны адчуць хваляванне апавядальніка або ўявіць сабе ўсе падзеі настолькі рэальна, што ствараецца своеасаблівы эфект прысутнасці: «Адзін накруціць і другі накруціць валасы — як дзёрнуць, як дзёрнуць!.. Вырвалі ўсе валасы з галавы. Тады палажылі, адзін стаў на галаву, другі на ногі і сталі сеч плёткамі. Секлі, секлі...» [3, с. 145]. «Я з вогненнай вёскі…» — гэта «звышкніга» па сіле свайго маральнага і псіхічнага ўздзеяння, па ўзрушэнні нацыянальнай і сусветнай свядомасці дзеля папярэджання падобных трагедый у будучым.

Такім чынам, Я. Брыль і А. Адамовіч у выяўленні канцэпту «вайна» вылучаюцца праўдзівасцю і глыбінёй у сацыяльна-псіхалагічным раскрыцці ідэалогіі фашызму і яе ўплыву на абывацельскую свядомасць. Універсальны кантэкст канцэпту «вайна» якраз і звязаны, з аднаго боку, з паказам уплыву нацысцкай ідэалогіі і яе вынікаў у нямецкім грамадстве (Я. Брыль), а з другога боку, спробы яе ўкаранення сярод ваеннапалонных (А. Адамовіч). Пісьменнікі выкрылі подлую сутнасць антыгуманнай тэорыі і практыкі фашызму. Імкнучыся данесці праўду да ўсяго свету, А. Адамовіч стварае не толькі мастацка-дакументальную аповесць, але і новую сістэму мыслення, якая адпавядае гуманістычнай універсаліі ўсталявання міру на зямлі, адмаўлення ад любых войнаў. Так, аповесць-араторыя А. Адамовіча «Я з вогненнай вёскі…», напісаная ў сааўтарстве з Я. Брылём і У. Калеснікам, якраз і рэалізуе на практыцы прынцыпы новага мыслення, якія можна назваць універсальнымі для культуры.

Нацыянальны кантэкст канцэпту «вайна» выяўляецца ў шчырасці перажыванняў Алеся Руневіча па перадухіленні ідэалогіі фашызму і не прыняцця яе прадстаўнікамі беларускай культуры (Я. Брыль), у стварэнні «звышаповесці»,

дзе галоўным героем з'яўляецца сам беларускі народ, які ў час вайны быў пад пагрозай знішчэння, у незвычайнай стойкасці і ахвярнасці беларусаў, якія выжылі і знайшлі духоўную сілу, каб распавесці ўсяму свету пра фашысцкія здзекі (А. Адамовіч).

Літаратура

1. Адамович, А. М. Война и деревня в современной литературе / А. М. Адамович // Додумывать до конца: Литература и тревоги века. — М.: Сов. писатель, 1988. — С. 17−196.
2. Адамович, А. М. Война и литература: проблемы нового мышления / А. М. Адамович // Додумывать до конца: Литература и тревоги века. — М.: Сов. писатель, 1988. — С. 273−305.
3. Адамовіч, А. Я з вогненнай вёскі... / А. Адамовіч, Я. Брыль, У. Калеснік. — Мінск: Маст. літ., 1975. — 448 с.
4. Брыль, Я. Птушкі і гнёзды / Я. Брыль. — Мінск: Маст. літ., 2006. — 463 с.

Елена Гук (Гродно)

КОНЦЕПЦИЯ АВТОРА И ГЕРОЯ В РОМАНЕ ВЕСЛАВА МЫСЛИВСКОГО «ГОЛЫЙ САД»

Деревенская проблематика занимала важное место в развитии польской литературы. Она подарила миру таких известных писателей, как А. Мицкевич, Ю. И. Крашевский, Э. Ожешко, С. В. Реймонт, М. Домбровская, Ю. Кавалец, Э. Редлинский, В. Мысливский и многих других. Будучи максимально приближенной к жизни, крестьянская проблематика меняется и обогащается жизнью. В конце XX — начале XXI в. в произведения о крестьянстве решаются не только вопросы деревенского быта, но и проблемы общенационального и даже общечеловеческого значения. Писатели «деревенщики» используют достижения других наук (философии, социологии, психологии), новые художественные приемы и оригинальные повествовательные манеры. Не случайно деревенская проблематика вызывает неослабевающий интерес критиков и читателей.

Итак, польская деревенская проза, пройдя достаточно долгий период становления и формирования, заняла особое место в литературном процессе современности. Это время по праву можно считать расцветом «крестьянского течения» в польской литературе. Деревенская тематика, отображавшая не только реалии и специфику жизни в деревне, открывала новые возможности наблюдения за преобразованиями в политике, экономике, переменами социального характера и пришедшими с этими изменениями проблемами и моральными конфликтами, сказавшимися на мироощущении людей.

Еще полвека тому назад В. П. Ведина утверждала что, проза, тематически связанная с деревней, развивалась в двух направлениях, взаимно пересекающихся и дополняющих друг друга. Первое направление связано с более объемным проникновением в доступные непосредственному аналитическому взгляду черты жизни польского села. Второе направление указывало на развитие поэтически-мифологического течения, в котором крестьянский колорит выступал отправным пунктом для постановки проблем общенационального и общечеловеческого характера [1, с. 8].

Особое место в литературе крестьянского направления занимает творчество Веслава Мысливского, названного критиками «писателем села». Внешние факторы крестьянской жизни (работа на земле, контакт с природой, обычаи) выступают неотъемлемым фоном произведений писателя, однако в центре внимания автора находится психология, способ мышления представителей этой среды, их неповторимое мировоззрение.

Аспекты психологии и философии крестьянина В. Мысливский отображает в романе *«Голый сад»* (1967), ставшем зрелым и содержательно богатым его дебютом, удостоенным литературной премии имени Станислава Пентака. Ева Пиндур замечает, что данное произведение характеризует необычное и нетипичное соединение и взаимопроникновение трех «стихий»: творческого воображения, лиризма и неудержимой тяги к познанию. В. П. Ведина подчеркивает, что писатель объединил конкретно-историческую, лиро-романтическую и метафорическую струю, и каждый из этих факторов выступает в новом ракурсе, полемически остром проявлении.

Главный герой произведения — крестьянский Сын, который не имеет собственного имени. Он вышел из сельского окружения и стал учителем. Образ героя невозможно рассматривать отдельно от фигуры Отца, жизнь которого является исходным пунктом повествования, построенного в форме исповеди или «высказанного монолога». Главную роль в романе играет воображение, которому Мысливский придает особое значение. Оно было *«панацеей от всех недостатков. Сросшееся с бытом, оно не представляло отдельного мира, а было в него интегрировано. Дополняло его, расширяло, а иногда осчастливливало*» [5, с. 61]. Сын, выступающий в качестве повествователя, хаотично отображающего воспоминания детства, юности, зрелых лет, ощущает себя придуманным отцом, существующим в его воображении, рожденным его фантазией, снами, видениями. Он сам признается: «… *może nie byłem naprawdę, lecz zostałem tylko przez ojca zmyślony*» [6, с. 28]. Герой отображает самые яркие и значимые воспоминания, переживает, рефлексиирует, смотря на происходившее с перспективы прожитых лет (использование техники ретроспекции). Прошлое доминирует над настоящим, практически вытесняя его, поэтому время реального действия проследить практически не возможно.

Как подчеркивает В. А. Хорев, отношение сына к отцу раскрывается как отношение любви, уважения, доверия, как первая и важная ступень познания героем-повествователем гуманистических начал жизни, осознание им своей неразрывной общности с окружающим миром и другими людьми. Соотношение ***Сын — Отец*** призвано символизировать отношение ***Человек — Мир***, что позволяет прочитать произведение как морально-философскую притчу о зависимости человеческой судьбы от окружающего мира, о необходимости нравственной связи человека с миром [3, с. 7]. Однако данное взаимоотношение и манера его раскрытия имеют не простой и непредсказуемый характер. Происходит постоянное сложение «кусков мозаики», «додумывание».

С помощью связей Сына с Отцом решается проблема отцов и детей, которая нашла свое символическое отражение в названии романа. Сад и растущие в нем деревья тесно связаны с идеей семейного родства, когда сам сад — это

символ семьи, а каждое из деревьев — член этой семьи. У каждого дерева есть свои корни (предки), свои листья и ветви (родственные связи), свои плоды (будущее поколение). Правда, в произведении сад голый, и хотя автор подразумевает некую надежду на возрождение, обретение силы, разрастание семьи, но все же он обречен на исчезновение, так как больше не приносит плодов. Это своеобразный символ вымирания деревни. Неслучайно именно в этом осеннем саду, Сын ищет уже умершего отца. Так когда-то в детстве его самого искал Отец: «*... Nadzieja we mnie wstąpiła, że jeśli gdziekolwiek ojciec jest, to tylko tu, więc tylko tu mogę go odnaleźć, w tym bezkresnym sadzie jesiennym, nie zbudzonym jeszcze po nocy, w tej pustce pozatykanej pniami jak pamięcią…*» [6, с. 160].

Голый сад В. Мысливского является своеобразной антитезой библейскому «Райскому саду», где для первых людей все было открыто, где царил блаженный покой и безопасность, а незнание было условием райской жизни. Сад, выступающий в большинстве мировых культур Божьим благословением, способностью достижения человеком духовной гармонии, в названии романа показан в самый неблагоприятный период поздней осени, когда деревья стоят беззащитно голыми. Прилагательное *голый* указывает на эту незащищенность. Нагота может быть интерпретирована двояко, с одной стороны, она является символом моральной и душевной слабости (слабым в моральном плане можно назвать героя, считающего себя плодом воображения отца), с другой — символизирует правду и чистоту (правдивой и чистой была безграничная любовь отца к сыну).

Согласно библейской традиции, в центре Райского сада росло Дерево жизни, постоянно приносящее плоды, которые дарили вечную жизнь, а листья исцеляли народы. Самым большим и высоким деревом, росшим в саду романа, является дикая груша, в листве которой ребенком прятался герой-рассказчик. Дикая груша символизирует чистоту и святость, защищает пространство от всего злого. Древние славяне верили в добрую силу груши, а целители использовали в своих обрядах ее древесину, ветки, золу и плоды этого дерева. Сам герой сравнивает ее с костелом. Однако в конце романа груша, росшая в саду, показана замерзшей, никто так и не привил ее, а вместе с исчезновением этого плодового дерева, угасла и последняя надежда на продолжение рода героя.

Проблема отцов и детей, не перерастает традиционный, рядовой и односложный конфликт поколений, а приобретает новое звучание. В *«Голом саду»* любовь Сына к Отцу становится способом спасения души, осмысления своей жизни, присоединения человека к функционированию мира [2, с. 317]. «Бунт» героя носит скрытый характер, а попытки показать себя иным, которые должны были привести к открытому конфликту, терпят поражение. Подтверждением этому является момент, когда Сын говорит Отцу, что больше не верит в Бога, но, вместо злобы, непонимания со стороны человека, для которого эта вера является незыблемой, герой слышит лишь то, что это его дело верить или нет. «*Byłem pewny — i nawet pragnąłem — żeby ojciec wtedy przeklął moją zuchwałość, odżegnał się ode mnie, batem mnie wściekle zawinął, ale on nawet oczu nie podniósł znad konia… — Nie każe ci wierzyć. Twoja wola*» [6, с. 8].

Вопрос психологического раздвоения героя, принимает не только форму душевных терзаний героя, но ощутим и в физическом плане. В. Мысливский изображает двух людей, отличных друг от друга, но связанных воедино родством и чувством любви: Сын, постигший «книжную» мудрость, и молчаливый, не доверяющий словам Отец, являющийся носителем народной мудрости, в основе которой лежит многовековой опыт поколений и социальная память. «*Память укореняла человека, подтверждала его место на земле, наделяла смыслом даже самую безнадежную жизнь и субъективную действительность, личностное измерение*» — пишет автор в своем эссе «*Конец крестьянской культуры*».

Конфликт, возникающий из мотива перехода из одной социальной группы в другую, раскрывается в образе Сына, который учился в городе. Г. Береза приходит к выводу, что мотив социального аванса наполняется новыми значениями, перерастая в важный конфликт между книжными знаниями и знаниями, полученными из повседневной жизни. Мудрость поколений, хранящаяся в народном сознании, постепенно стирается, а опыт, который был фундаментом крестьянской культуры, уже не передается «*…в этом опыте хватало всего*, — пишет В. Мысливский, — *что могло бы встретить в этом мире, как отдельного индивида, так и человека как часть коллектива. С этого опыта вырастала целая философская система, проникающая в человеческое поведение*…» [5, с. 57].

Героя «*Голого сада*» невозможно в полной мере отнести ни к крестьянам, ни к интеллигенции деревенского происхождения, он находится между мирами, на своеобразном пограничье. Отец с детства ограждает его от тяжелого труда, готовя к другой более «высокой» в его понимании жизни. Детское увлечение размахиванием кнутом не одобрялось отцом, а наивная вера Сына в превосходство в этом деле, разбивалась о твердую, непреклонную отцовскую уверенность в том, что, несмотря на победу над пастухом овец, он не умеет этого делать: «— *Nie pasuje ci bat, synu. ... Jeszcze kto zobaczy i będzie się śmiał. ...Rzucałem mu wtedy bat pod nogi i uciekałem pod stodołę, gdzie tuliłem twarz do desek i wybuchałem szczerym dziecinnym płaczem*» [6, с. 156]. Попытка работы Сына в поле не воспринимается Отцом и вызывает его неожиданную и непредсказуемую реакцию: «*Mówiłem ci, synu, nie rusz ziemi*» [6, с. 135]. С целью приобщения героя к науке Отец лишает его самой главной ценности сельского мира — связи с землей, т. к. именно земля «творит судьбу крестьянина, — она его богатство и одновременно проклятье, она является и основой порядка человеческого мира и источником его привязанности» [2, с. 317]. Однако отношение к земле у Отца и Сына совершенно разное.

С раннего возраста идет подготовка героя к другой жизни, не такой, какую прожил неграмотный отец. Он показывает Сына помещице, которая дает ему книги; просит у нее самого лучшего коня, чтобы привезти Сына со станции. Однако Сын, даже отучившись, понимает, что не способен постигнуть всей книжной мудрости, а полученное образование приводит его к осознанию определенных обязательств пред Отцом. Герой возвращается в привычную для него обстановку, в родную деревню, но уже в совершенно другом статусе. Он

становится чужим и это своего рода проявление бессилия и понимания того, что одного образования не достаточно, чтобы стать другим человеком. И в то же время он остается Сыном, обязанным Отцу своей мудростью и должен вознаградить его за старания, стать предметом его гордости, не где-то далеко, а перед хорошо знакомыми людьми. Герой пишет письма неграмотным крестьянам, читает отцу книги и газеты, учит других. А когда делят землю он, несмотря на косые взгляды окружающих, выносит книги из помещичьего дома.

Проблема общественного старта крестьян рассматривается В. Мысливским иначе, чем у других авторов этого направления. Приобщение Сына к «высокой» культуре не стало поводом изменения его духовного облика и отказа от принадлежности к крестьянской общности. Но обогащенная книжками мудрость стала причиной его внутреннего надлома и одиночества: «*Nie mogłem się nigdy pozbyć uczucia, że ta mądrość jest przeciwko mnie, tak samo jak jest przeciwko człowiekowi nieurodzaj, zaraza, ogień, powódź. Dlatego nie stać mnie było na uwielbianie jej, na szacunek, na miłość, jakimi zwykły człowiek mądrość darzyć…*» [6, с. 74].

На примере героя-повествователя автор показывает проблему стремления человека к осознанию своей сущности. Сын анализирует свою судьбу, свое поведение в отношениях с Отцом, покорность его воле и приходит к выводу, что иначе, чем определил Отец, быть не могло. Это своеобразная предопределенность судьбы. Его подчинение воле отца показывает не слабость, а внутреннюю силу, направленную против самого себя и своих желаний в имя сохранения духовного мира другого человека, человека, который стал для него целым миром и для которого он — мир [2, с. 319].

Смерть Отца приводит к еще большему надлому и одиночеству героя, он не может смириться с утратой, она кажется ему невероятной: «*Z tą jego śmiercią długi czas nie mogłem się pogodzić, a i teraz zdarzy się jeszcze, że się zapomne. … myślałem o niej jak o śnie, z którego kiedyś nad ranem się zbudzę…*» [6, с. 56]. Память, об Отце, становиться настоящим испытанием, нестерпимой мукой. Именно память, по мнению самого В. Мысливского «*укореняет человека на земле, придает смысл даже самой безнадежной жизни и каждой субъективной действительности…*» [5, с. 61]. Но как признается сам герой: *«… prawdziwość rzeczom wyznacza dopiero nasza za nimi tęsknota, nasz żal, nasze w nich odnalezienie się, bo na co dzień jesteśmy w rzeczach jedynie zagubieni, błąkamy się wśród nich, nie odróżniając ich od siebie, siebie od nich. Może też poprzez pamięć chcemy rzeczom zapewnić teraźniejszość naszą…*» [6, с. 30].

Произведение, отражающее, в первую очередь, движение мысли и чувств, тем не менее, рельефно показывает жизнь деревни в предвоенные и послевоенные годы [1, с. 27]. Новые социально-исторические условия формируют нового героя, полноправного участника исторического процесса. Эта важная идея воплощена с помощью глубинного анализа психологии героя [3, с. 10], знания крестьянской жизни и понимания тех социально-исторических перемен, которые пережила не только Польша, но и все человечество в середине XX в.

Литература
1. Ведина, В. П. Веслав Мысливский и развитие польской деревенской прозы (60−80-е годы) / В. П. Ведина // Роман в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы // АН УССР, Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко. — Киев: Науч. думка, 1990. — С. 6−51.
2. Жук, В. Рэляцыя бацька-сын як спосаб адлюстпавання сялянская мудрасці ў рамане Веслава Мысліўскага «Голы сад» / В. Жук // Мелодии, краски, запахи «малой родины» Адама Мицкевича. — Гродно: ГрГУ, 2008. — С. 315−321.
3. Хореев, В. А. Предисловие / В. А. Хореев // Польские повести. — М., 1978. — С. 5—16.
4. Bereza, H. Spełnienie / H. Bereza // Sposób myślenia o prozie polskiej. — Warszawa, 1989. — S. 382−395.
5. Myśliwski, W. Kres kultury chłopskiej / W. Myśliwski // Twórczość. — 2004. — nr. 4. — S. 53—61.
6. Myśliwski, W. Nagi sad W. Myśliwski. — Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1967. — 163 s.

Вольга Лынша (Мінск)

АПОВЕСЦЬ ВАСІЛЯ БЫКАВА «У ТУМАНЕ» І ЯЕ ЭКРАНІЗАЦЫЯ

Талент Васіля Быкава шматгранны і неўміручы. Ён праявіўся не толькі ў шэрагу напісаных пісьменнікам выдатных раманаў, аповесцей і апавяданняў, але і ў тым, што па многіх яго творах былі пастаўлены кінафільмы. Гэта «Трэцяя ракета» (1963), «Альпійская балада» (1966), «Дажыць да світання» (1975), «Воўчая зграя» (1976), «Абеліск» (1977), «Узыходжанне» (1977), «Знак бяды» (1985), «У тумане» (2012), кароткаметражны фільм «Пастка», тэлефільм «Доўгія вёрсты вайны» (1976, паводле аповесці «На ўсходзе сонца»). У 1981 г. быў зняты фільм «Фруза», а ў 1989 г. — «Круглянскі мост». У 2008 г. выйшаў фільм «Асуджаныя на вайну» паводле аповесці «Пайсці і не вярнуцца».

Асаблівая ўвага ў дадзенай публікацыі звернута на аповесць «У тумане». Па-першае, таму, што сама назва твора выклікае цікавасць і адначасова ўзнімае некалькі пытанняў: «Чаму пісьменнік выкарыстоўвае асацыяцыю з такой прыроднай з’явай, як туман?» і «Што там адбывалася, у тым тумане?» І, па-другое, у самім паняцці «туман» схаваны нейкі іншы, шматзначны, сімвалічны патаемны сэнс, які звязаны з нечым непрыемным, шэрым, змрочным, жудасным.

Аповесць пачынаецца з фразы, што нібыта выяўляе завязку далейшага дзеяння: «Слотным ветраным днём позняй восені на другім годзе вайны атрадны разведчык Бураў ехаў на станцыю Масцішча, каб застрэліць свайго знаёмага Сушчэню…» [2, с. 274]. Ужо з самага пачатку звяртаюць на сябе ўвагу словы «застрэліць свайго знаёмага». Канешне, у звычайным жыцці з гэтых словаў можна было зразумець, што Бураў павінен застрэліць Сушчэню па прычыне таго, што той вінаваты і зрабіў нешта вельмі дрэннае Бураву. Але перад намі іншая, горшая і з-за гэтага яшчэ страшнейшая сітуацыя: Сушчэня перад Буравым ні ў чым не вінаваты.

Сюжэт аповесці наступны: другі год вайны, падчас расследавання справы аб падрыве цягніка немцы арыштоўваюць шляхавога абходчыка Сушчэню і яго трох саудзельнікаў чыгуначнікаў, якія дапамагалі яму развінціць рэйкі. Хлоп-

цаў павесілі ў мястэчку, а Сушчэню выпусцілі. Зразумела, што пасля такой падзеі людзі падазраюць яго у супрацоўніцтве з немцамі. Тады камандзіры ў атрадзе параіліся і адправілі Бурава з партызанам Войцікам зрабіць тое, што лічылі справядлівым і неабходным.

Адсюль зноў паўстаюць пытанні: «Чаму адправілі менавіта Бурава?», «Хіба нельга было каго іншага, не знаёмага Сушчэню чалавека?»

Пісьменнік нездарма ўводзіць у твор сітуацыю знаёмства Бурава з Сушчэнем. Аўтар расказвае пра дзяцінства двух герояў, пра іх характары. Зазначае, што Сушчэня нават падабаўся Бураву *«… можа, сваёй паважнасцю, роўнасцю ў адносінах да іншых, сяброў і суседзяў. Хто б тады падумаў, што іхнія лёсы спаквaля так недарэчна скрыжуюцца?»* [2, с. 280]. Але іхнія лёсы скрыжаваліся ў самы жудасны час; у час, які аб'ядноўваў і адначасова раз'ядноўваў іхнія лёсы, — у час вайны. Вайна — гэта неўпарадкаваная махіна са сваімі толькі ёй адной вядомай законамі, сваімі правіламі, дзе кожны чалавек з'яўляецца толькі часткай гэтага хаатычнага і антыгуманнага механізму. У вайну чалавечыя або сяброўскія адносіны не маюць ніякай сілы, сілу мае толькі «закон вайны» і рашэнне вышэйшых органаў. Так і з Буравым. Ён не хацеў выконваць гэтую місію. «*Лепш, каб ужо хто іншы», — думаў Бураў», — але павінен быў, загад ёсць загад* [2, с. 278].

Па-іншаму думаў Сушчэня, ён шчыра не мог зразумець, чаму ўсё так несправядліва адбываецца. Але, нягледзячы на абставіны, у якіх ён апынуўся, Сушчэня не намагаўся апраўдвацца ці, больш таго, уцячы. Ён з пачуццём годнасці прыняў свой лёс і паводзіў сябе па-чалавечы і высакародна: «бо Сушчэня ў лесе нават не прыбавіў хады, нават часам прытрымліваў у руках якую галінку, каб дужа не сцёбнуць Бурава» [2, с. 292]. Ужо гэта дробязь сведчыць на карысць Сушчэні, раскрывае яго чалавечнасць, уважлівае стаўленне да іншага чалавека.

Такіх дэталей шмат. Гэта і клопат пра Бурава, калі яго паранілі: Сушчэня не пакінуў яго аднаго, а нёс на плячах, колькі змог. Гэта і клопат пра Войціка, хітрага, маральна гнілаватага чалавека, якога Сушчэня таксама не пакінуў, калі таго забілі. Менавіта ў гэтых сітуацыях раскрываецца галоўнае ў характары Сушчэні, матывацыя яго ўчынкаў і урэшце яго канчатковы выбар.

У апошнія хвіліны жыцця Бураў слухаў усё, што, седзячы ля яго ног, апавядаў Сушчэня. І верыў яму. *«І як было не паверыць? Зноў, як і некалі ў дзяцінстве, побач гучаў знаёмы голас ціхманага і прыстойнага ў паводзінах чалавека, яго земляка. Паступова яго загадкавая "здрада" стала зразумела Бураву, і ён дужа шкадаваў, што ледзьве не застрэліў яго. Была б вялікая памылка, якая, бадай, цалкам лягла б на сумленне Бурава…Але, мабыць, яна і дала б жыццё, раптам падумаў Бураў. А так вось здыхай тут праз сваё чуллівае сумленне ў свае дваццаць сем год … Праўда, затое, можа застануцца тыя сушчэнеўскія Анэля і малы, а можа, і ён — у іхняй удзячнай памяці. Калі-нікалі, можа, і памянуць добрым словам. Але гэта — калі ацалее Сушчэня. Без Бурава, аднак, наўрад ці ацалее…»* [2, с. 336–337].

Такім чынам, толькі адзін партызан Бураў, чалавек з высокім усведамленнем справядлівасці, здолеў разабрацца ў трагедыі Сушчэні. Але Бураў выпадкова загінуў, і больш спадзявацца няма на каго...

Сам Сушчэня не адразу зразумеў, чаму яго не павесілі. Гэта здавалася яму абсалютна нелагічным. *«Калі ў СД яго перасталі біць і доктар Грасмаер пасля двух зусім міласэрных допытаў сказаў, што ён прагоніць яго дамоў, калі ён такі незгаворлівы дурань, Сушчэня, канешне ж, зусім не паверыў яму. Дудкі, падумаў ён, каб яны выпусцілі, павесяць, як учора павесілі трох ягоных рабочых. Хіба што пасля. А ён сапраўды ўзяў і выпусціў»* [2, с. 325]. І выпусціў на яшчэ страшнейшую, горкую і крыўдную смерць — самагубства.

Што тычыцца самагубства Сушчэні, наконт гэтага ў літаратурнай крытыцы існуе вельмі шмат думак. Некаторыя крытыкі лічаць, што гэта праяўленне слабасці характару і што, наадварот, Сушчэня павінен быў жыць і даказаць людзям, што ён не здраднік. Іншыя — што гэта і ёсць тое адзінае і правільнае выйсце, таму што па-іншаму Сушчэня зрабіць не мог. Ён думаў найперш не пра сябе, а пра будучыню сваёй сям'і, пра незаплямленасць і спакойнае жыццё жонкі і сына. Дз. Бугаёў зазначае: «Такім чынам, Сушчэнеўскае самагубства — па сутнасці, і не самагубства, а забойства чалавека той сістэмай, якая ў абсалют увяла падазронасць» [1, с. 209]. Таксама крытык гаворыць: «У гэтай тыповай для Васіля Быкава па ўсіх параметрах аповесці вельмі востра гаворыцца пра неабходнасць даверу і дабрыні, без якіх, па сутнасці, немагчыма нармальнае грамадскае і ўласна чалавечае існаванне» [1, с. 206]. Але людзі не давяралі Сушчэню, што і з'явілася прычынай такога фіналу і выбару смерці Сушчэнем. Сушчэня вельмі добра разумеў, што людзі ўсё роўна будуць лічыць яго здраднікам, а апраўданне было не характэрным для яго.

Хочацца сказаць аб экранізацыі аповесці. У 2012 г. па аповесці Васіля Быкава рэжысёрам Сяргеем Лазніцам быў зняты фільм пад назвай «У тумане». Над яго вытворчасцю працавалі кінематаграфісты пяці краін — Германіі, Расіі, Беларусі, Латвіі, Нідэрландаў.

Карціна ўдзельнічала ў асноўнай конкурснай праграме 65-га Канскага кінафестывалю, дзе была ўганаравана спецыяльным прызам FIPRESCI. Каментуючы рашэнне членаў журы, кіназнаўца Андрэй Плахаў адзначыў, што карціна «У тумане» вытрымана ў жанры «экзістэнцыяльнай драмы на партызанскім матэрыяле» [4].

Заўважым, фільм рэжысёра С. Лазніцы, зняты паводле «партызанскага твора» Васіля Быкава «У тумане», быў адзначаны высокім журы на многіх кінафорумах. Праца С. Лазніцы атрымала Гран-пры Адэскага міжнароднага кінафестывалю. Таксама фільм атрымаў Гран-Пры Шостага кінафестывалю «Люстэрка» імя А. Таркоўскага. С. Лазніца з яго кінастужкай «У тумане» перамог на Ерэванскім міжнародным кінафестывалі «Залаты абрыкос». Вышэйшая прэмія Гран-пры «Золата Лістапада» была прысуджана карціне С. Лазніцы «У тумане» і ў Беларусі на мінскім міжнародным кінафестывалі «Лістапад–2012».

Паводле слоў Сяргея Лазніцы, уражаны аповесцю Быкава, яе героямі, ён проста не мог не зняць гэты фільм. Магчымасці ўвасобіць на экране напісаны

ім сцэнарый рэжысёр чакаў доўгія дзесяць гадоў. «У тумане» — другі па ліку пасля стужкі «Шчасце маё» ігравы фільм Сяргея Лазніцы, які да гэтага быў вядомы як дакументаліст і таксама неаднаразова станавіўся са сваімі работамі прызёрам міжнародных кінафестываляў.

Арыгінальнасць рэжысёрскай трактоўкі аповесці Васіля Быкава заўважаецца на самым пачатку кінастужкі. Яна адрозніваецца ад пачатку аповесці, аднак не супярэчыць асноўнай мэце быкаўскага твора. Першыя кінакадры — як своеасаблівая экспазіцыя далейшага разгортвання дзеяння — дапамагае гледачам увайсці ў атмасферу партызанскага супраціву нямецкім парадкам, усталяваным у Беларусі ў гады Айчыннай вайны. Дзеянне пачынаецца з публічнай смяротнай кары трох партызанаў, якія здзейснілі на чыгуначнай калеі дыверсію супраць нацысцкіх акупантаў. Пры гэтым выяўляецца і асноўны, скразны рэжысёрскі прыём: сама смяротная кара дыверсантаў не паказваецца, як і не інсцэніруюцца і ўсе іншыя смерці ў фільме. Замест гэтага камера С. Лазніцы замірае на грудзе касцей каля мясной крамы. Жудасна, але псіхалагічна ўразліва. Узнікае дадатковая алюзія. Прыгадваецца выслоўе, дзе з прыкрасцю канстатуецца: чалавек на вайне з'яўляецца «гарматным мясам». І гэты прыём вельмі трапна характарызуе антыгуманную сутнасць вайны.

Нельга не адзначыць колеравую гаму фільма. Яна, у адпаведнасці з сутнасцю тумана, змрочная, шэрая. Гэты мастацкі прыём, успрыняты ад Васіля Быкава, працягвае сваё развіццё ў кінастужцы. Рэжысёр яшчэ раз звяртае ўвагу на нявызначанасць усіх складанасцей ваеннага часу. Акрамя таго, вытрыманы на працягу ўсяго фільма колеравы дыяпазон падтрымлівае напружанасць успрыняцця сюжэтнай падзейнасці.

Глыбока адчулі ідэю фільма і твора Васіля Быкава выканаўцы галоўных ролей. Уладзімір Свірскі — шляхавы абходчык Сушчэня, Уладзімір Абашын — партызан Свідраў (у аповесці — Бураў), Сяргей Колесаў — партызан Войцік, Улад Іваноў — Гросмеер, Юлія Перасільд — Анэля.

Пакутным і трагічным падаецца вобраз галоўнага героя Сушчэні. Вочы актора Уладзіміра Свірскага, выраз яго твару гавораць аб нешчаслівай долі гэтага чалавека. Рэжысёр С. Лазніца імкнуўся перадаць праз фільм не толькі галоўнае ў псіхалогіі дзейных асоб. Думаецца, заслуга С. Лазніцы як аўтара сцэнарыя і рэжысёра яшчэ і ў тым, што праўду народнага характара ён падаў у непарыўнай сувязі з характарыстыкай ментальнасці беларусаў, іх традыцыйнымі адметнасцямі ўкладу жыцця. Успомнім, да прыкладу, эпізод, калі Бураў прыйшоў у хату да Сушчэні, каб забраць яго. Тут адлюстраваны этыкет паводзін беларусаў у сям'і. Сушчэня любіць і шануе сына. У хаце бядота, але гаспадыня, жонка Сушчэні Анэля, запрашае госця Бурава да стала. Бураў адмаўляецца, выказваючы гэтым сваю сумленнасць: ён жа прыйшоў у хату не з добрымі намерамі! Тады настае ўсім зразумелае маўчанне, падчас якога толькі Сушчэня бярэцца за гарэлку. Ён моўчкі, амаль што запар выпівае тры чаркі гарэлкі, што гаворыць аб яго моцнай устрывожанасці і хваляванні. Традыцыйныя тры чаркі — так сціпла, як гэта бывае пры выправе чалавека ў апошнюю дарогу, на пахаванні чалавека…

Выдатны крытык і літаратуразнаўца В. Аскоцкі ў артыкуле «Логіка недаверу» адзначыў у свой час мастацкую значнасць, ідэйную вастрыню аповесці Васіля Быкава «У тумане». Даследчык пісаў: «Не проста сыры і густы асенні туман засцілае, паглынае іх [герояў аповесці] твары і фігуры. Ён — метафарычны знак, сімвалічны вобраз маральных дэфармацый, што раз'ядноўваюць людзей, адчужаюць іх узаемнымі непаразуменнем і недавер'ем, якія сталі першапрычынай трагедыі, пранікліва ўбачанай, чула разгаданай сярод многіх і розных драм вайны».

Узнаўленне задумы беларускага пісьменніка рэжысёрам С. Лазніцам на кінаэкране можна лічыць вельмі значнай культурнай з'явай.

Літаратура

1. Бугаёў, Д. Праўда і мужнасць таленту: выбранае / Д. Бугаёў. — Мінск.: Маст. літ., 1995.
2. Быкаў, В. Поўны збор твораў: у 14 т. / Васіль Быкаў. — Мінск: Саюз беларускіх пісьменнікаў; М.: Время, 2005. — Т. 2: Аповесці.
3. «Новый мир». —1988. — № 2.
4. У тумане, фільм [Электронны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://be.wikipedia.org/wiki/%D0%A3_%D1%82%D1%3%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B5,_%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC#.D0.92.D0.BE.D0.B4.D0.B3.D1.83.D0.BA.D1.96;

Ірына Часнок (Мінск)

РАМАН М. ГАРЭЦКАГА «ВІЛЕНСКІЯ КАМУНАРЫ» Ў АСЭНСАВАННІ ДАСЛЕДЧЫКАЎ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Раман М. Гарэцкага «Віленскія камунары» (1931–1932) мае цікавую гісторыю вывучэння. З часоў адкрыцця рамана (1960-я гг.; упершыню надрукаваны ў 1963 г.) погляды даследчыкаў на твор істотна змяніліся. Асабліва важнай з'яўляецца праблема апаведача (наратара) у тэксце і ў сувязі з гэтым разгляд ідэалагічнага пункту гледжання ў «Віленскіх камунарах». Прасочым, якія змены адбыліся ў інтэрпрэтацыі рамана, і зробім кароткі бібліяграфічны агляд прац, у якіх закранаецца пытанне «пасрэдніка» ў творы.

Вядома, раман «Віленскія камунары» М. Гарэцкага доўгі час разглядаўся крытыкамі і літаратуразнаўцамі (некаторымі і зараз працягвае разглядацца) як твор пра змаганне і веліч рэвалюцыянераў.

М. Лужанін разглядаў твор як сур'ёзнае адлюстраванне рэвалюцыйных падзей, хоць адзначаў, што «*мы, у першую чаргу літаратары, літаратуразнаўцы і мовазнаўцы, як след яшчэ не прачыталі Гарэцкага. А пара б. Пара перадаць яго творы чытачу са справядлівай ацэнкай іх, фактаў літаратуры, цвяроза суаднесеных да часу стварэння і часу прачытвання*» [14, с. 9–80].

У прадмове да выдання 1965 г. Ю. Пшыркоў трактаваў раман як твор, у якім услаўляецца рэвалюцыя [18].

Д. Бугаёў у манаграфіі «Максім Гарэцкі» (1968, 2003) называе «Віленскія камунары» найбольш значным творам М. Гарэцкага [5, с. 160] і таксама разглядае яго як сур'ёзны паказ рэвалюцыйнай барацьбы [5]. Даследчык у кнізе, якая пісалася ў часы рэабілітацыі М. Гарэцкага і далучэння яго творчасці

да здабыткаў беларускай савецкай літаратуры, лічыць бессэнсоўнымі пошукі выяўлення прыхаванай антысавецкай пазіцыі, рознаскіраваных поглядаў на аб'ект адлюстравання ў рамане. Д. Бугаёў піша: «*Шмат гаворыць пра адносіны да камуністаў ягоны* (М. Гарэцкага. — *І. Ч.*) *раман "Віленскія камунары"*» [4, с. 263] (маюцца на ўвазе станоўчыя адносіны. — *І. Ч.*).

А. Адамовіч у сваёй знакамітай, прысвечанай разгляду творчасці М. Гарэцкага кнізе «Браму скарбаў тваіх адчыняю…» напісаў: «*Мышкі робяць гісторыю, але трохі, як бачыце, анекдатычна»* [1, с. 152]. Ён жа трапна заўважыў, што *«праз стыль, праз горка-іранічную "пісарэвіцкую" інтанацыю «Віленскіх камунараў» бачыцца, прачытваецца і яшчэ нешта»* [1, с. 154]. Аднак, паводле А. Адамовіча, *«раман — толькі рэквіем тым рэальна жыўшым і так вось загінуўшым членам Рэўваенсавета…»* [1, с. 156].

У апошнія дзесяцігоддзі XX ст. пачалі з'яўляцца новыя інтэрпрэтацыі тэксту М. Гарэцкага.

Адным з першых розныя складнікі ў стылі рамана вылучыў М. Стральцоў у эсэ «Чалавек з Малой Багацькаўкі» (1975) [20]. М. Стральцоў адзначыў прыкметы авантурнай і сентыментальнай стылістыкі ў «Віленскіх камунарах» (а гэта, па сутнасці, азначае адрозныя ракурсы ў асвятленні падзей, адрозныя пункты гледжання апаведача на падзеі), але яшчэ не вёў гаворкі пра адрозныя ўнутрытэкставыя аповедныя інстанцыі.

Упершыню пра наяўнасць «*віртуознага пасрэдніка*» ў рамане (г. зн. пра большую, чым у традыцыйнай беларускай прозе прысутнасць аўтарскай свядомасці ў тэксце) напісала Л. Корань (Сінькова): *«Паміж аўтабіяграфіяй героя і хронікай гістарычных падзей у тэксце «Віленскіх камунараў» ёсць віртуозны пасрэднік, дзіўна-відушчы інтэлектуал Максім Гарэцкі. Гэта ён выбірае апавядальніцкі тон і той пункт гледжання, з якога афіцыйная савецкая ідэалогія можа мець толькі сваё натуральнае сціплае месца ў прыватным жыцці шэраговага Мышкі»* [12, с. 47]. У артыкуле «Смехавое як пазнака нацыянальнага ў творах Максіма Гарэцкага» Л. Сінькова адлюстравала іранічныя моманты ў «Віленскіх камунарах» [19].

У часопісе «Тэрмапілы» за 2001 г. сустракаем наступнае меркаванне У. Лебедзева: *«"Віленскія камунары" — гэта праўдзівы аповед і пра тых, хто спрабаваў навязаць ідэі, якія супярэчаць жыццю, і пра тых, хто нейкім чынам паверыў у гэтыя ідэі»* [13, с. 225].

І. Чыгрын заўважыў, што Максім Гарэцкі, *«не зважаючы ні на што, развенчваў слепату носьбітаў камуністычных задум у нашым краі»* [23, с. 141]. Даследчык не пабаяўся кінуць выклік традыцыйнаму разгляду рамана: *«Зрэшты і ў Ю. Пшыркова можна прачытаць, што «Віленскія камунары» — выдатны паэтычны дакумент пра рэвалюцыйную барацьбу пралетарыяту Беларусі і Літвы". Гэта была агульнапрызнаная, хадавая думка пра ідэйную накіраванасць "Віленскіх камунараў". Таму нам давядзецца спрачацца не з пазіцыяй асобнага даследчыка, а з поглядам беларускага літаратуразнаўства на гэты твор М. Гарэцкага ў цэлым»* [23, с. 129].

У манаграфіі Д. Бугаёва адзначана: «*У адным з нядаўніх выступленняў давялося пачуць, нібыта пісьменнік (і якраз у "Віленскіх камунарах") паказаў*

заганнасць камуністаў, надоўга апярэдзіўшы ў іх крытыцы самога А. Салжаніцына. Але гэта ўжо з галіны новых міфаў, у якіх М. Гарэцкі менш за ўсё мае патрэбу» [5, с. 216–217]. Як бачым, даследчык не змяніў свайго меркавання наконт інтэрпрэтацыі рамана.

А вось М. Мушынскі ў «Гісторыі беларускай літаратуры XX стагоддзя», а таксама ў сваёй самай новай, выніковай працы пра М. Гарэцкага і яго творчасць перагледзеў свае погляды на твор і адзначыў, што *«адносіны пісьменніка да вопыту віленскіх камунараў, якія са зброяй у руках выступілі на абарону савецкай улады, у сапраўднасці не такія апалагетычныя, як вынікае з ранейшых даследчых прац»* [15, с. 413; 16, с. 415]*; «выбар галоўнага героя і формы аповеду — ад яго імя — прадыктаваны імкненнем аўтара замаскіраваць ад пільнага цэнзарскага вока свой уласны пункт гледжання, у тым ліку і ўласнае разуменне рэвалюцыі, схавацца за героя-апавядальніка»* [16, с. 423]. Разам з тым, раней даследчык пісаў: *«У рамане з выключнай, амаль дакументальнай дакладнасцю намаляваны працэс выспявання класавай, рэвалюцыйнай свядомасці працоўных мас, праўдзіва паказаны цяжкасці, з якімі сутыкаліся кіраўнікі Віленскага Савета рабочых дэпутатаў, па-мастацку перададзена напружанасць барацьбы за ўплыў камуністычнай партыі сярод працоўных горада і сялян навакольных вёсак»* [17, с. 156].

Праблема «другога» стаяла ў цэнтры ўвагі М. Тычыны ў артыкуле «Максім Гарэцкі і праблема “другога” ў яго творах» [21]. Нягледзячы на тое, што раман «Віленскія камунары» ў дадзенай працы асобна не разглядаўся, і назва яго не згадвалася, аўтар артыкула зрабіў важныя заўвагі пра наяўнасць «другога» ў тэкстах М. Гарэцкага і пра творчасць пісьменніка ўвогуле, якія можна суаднесці і са згаданым раманам: «*Паняцце “позірк збоку”, як і паняцце “свайго” і “чужога”, “другога”, станавілася прыкметай самой паэтыкі, уплывала на сюжэтабудову і выяўлялася ў мастацкай структуры тэксту»,* «*Сляды “іншага” ў мастацкім тэксце частыя ў творчасці Максіма Гарэцкага*» [21, с. 5]. І, што істотна, М. Тычына падкрэслівае: «*Варта асобна адзначыць у прозе беларускага пісьменніка* (М. Гарэцкага. — *І. Ч.*) *такую прыкметную, а ў многіх выпадках і вызначальную асаблівасць, як іранічнае стаўленне да аб’екта паказу. У Гарэцкага яно звычайна лірычнае, філасафічна-адцягненае, біблейска-ўзвышанае. Так празаік успрыняў гегелеўска-марксаўскае паняцце “іронія гісторыі”: першы раз яна паўстае як трагедыя, а потым — як камедыя. Ён перажыў і трагедыю пагібелі сваіх ідэалаў, і камедыю людскога здрадніцтва, падступства, вераломнасці, прыстасаванства*» [21, с. 9]. Мы прывялі такую доўгую цытату, бо, на нашу думку, гэтыя словы неабходна ўлічваць пры аналізе рамана «Віленскія камунары».

У больш раннім артыкуле М. Тычына звяртаўся менавіта да «Віленскіх камунараў» і адзначыў наяўнасць іроніі ў творы: «*Ну як было не іранізаваць таму Мацею Мышку над уласным лёсам, які ламаў і круціў яго, як хацеў*» [22, с. 22].

Праблему суадносінаў аўтара — апавядальніка — героя ў творах М. Гарэцкага закранула і Т. Дасаева ў кнізе «Максім Гарэцкі і Янка Брыль: тыпалогія малых жанраў» [11]. Аднак даследчыца засяроджвае ўвагу толькі на

выяўленні асобы аўтара (Т. Дасаева не адасабляе паняцці аўтара і пісьменніка) непасрэдна ў малых жанрах. Пра аповедныя інстанцыі ў «Віленскіх камунарах» яна не піша.

У прадмове да кнігі «Выбраныя творы. Максім Гарэцкі» Т. Голуб тлумачыць сваю інтэрпрэтацыю ідэалагічнага пункту гледжання ў творы праз сувязь з біяграфіяй М. Гарэцкага: *«Праца над раманам "Віленскія камунары" ішла найбольш інтэнсіўна і мэтанакіравана, бо яна яшчэ цепліла надзею пісьменніка на змену абставін і адначасова была пэўным кампрамісам з боку аўтара. Асвятляючы тэму рэвалюцыі, ствараючы вобразы камуністаў як мужных і адважных барацьбітоў, змагароў за светлую будучыню, М. Гарэцкі імкнуўся не толькі сцвердзіць сябе як пісьменнік, але і паказаць сваю прыхільнасць да рэвалюцыйных ідэй, чым спадзяваўся выклікаць давер да сябе ў адказных асоб, якія маглі б змяніць яго трагічны лёс»* [6, с. 12].

А, напрыклад, І. Чыгрын звязвае біяграфію пісьменніка з напісаннем рамана іншым чынам: *«Як не можа паказацца дзіўным, але працу прыспешыў арышт 1930 г. Захацелася пераправерыць свой погляд на характар рэвалюцыі ў Беларусі. Задача была ў нейкай меры публіцыстычнай. Аднак не без выкліку. Не без тайнай надзеі (да канца дзён не пакідала вера ў чалавечае ў чалавеку), што адкрытай праўдай паўплывае на суддзяў, якія адправілі яго ў адміністратыўную ссылку на пяць гадоў, а потым, калі тэрмін скончыўся, нанава арыштавалі і ўрэшце расстаралялі. Самога расстралялі, але не праўду, якую ён так умела агаліў у творы»* [23, с. 135].

Цікавую пазіцыю знаходзім у кнізе «Беларуская літаратура і свет: ад эпохі раматызму да нашых дзён» (Л. Баршчэўскі, П. Васючэнка, М. Тычына, 2006). З аднаго боку, пра раман М. Гарэцага напісана, што ён «*стаў спробай празаіка аддаць належнае подзвігу змагароў за свабоду, якія ахвяравалі сваім жыццём дзеля перамогі*» [2, с. 214]. З другога боку, адзначаецца, што ў «Віленскіх камунарах» ёсць шматгалоссе ідэйных спрэчак, а таксама *«толькі ў адным выпадку іронія героя саступае месца гераічнай пафаснасці»* [2, с. 215]. Такім чынам, аўтары кнігі займаюць своеасаблівае прамежкавае становішча паміж супрацьлеглымі пунктамі гледжання.

Пра наяўнасць у рамане розных (і менавіта дзвюх) свядомасцей падрабязна напісала В. Губская. Даследчыца вылучыла ў тэксце М. Гарэцкага свядомасць аўтара і свядомасць персанажа-апавядальніка — трыксцера Мацея Мышкі [7; 8; 10]. В. Губская прааналізавала раман, у асноўным паслядоўна прытрымліваючыся тэорыі М. Бахціна: адзначыла поліфанію [9; 10], акцэнтавала ўвагу на тым, што «*вобраз Мышкі — гэта і ёсць тая "істотная, нявыдуманая" маска»* [9].

А. Белая ў артыкуле «Мастацкія носьбіты ідэнтычнасці ў рамане М. Гарэцкага "Віленскія камунары"» сцвярджае, што раман *«у цэлым мае багаты метафарычны рад, разлічаны на дамысліванне, асацыятыўнае ўспрыманне»* [3, с. 59]. Даследчыца разглядае выбітае вока Міхася Мышкі і зламаную руку Мацея як сімволіка-метафарычныя дэталі, што азначаюць светапогляд і тактыку бальшавікоў. І гэта, па словах А. Белай, «*дазваляе глыбей спасцігнуць гуманістычную пазіцыю пісьменніка, якую ён мусіў прыхоўваць»* [3, с. 60].

Як бачым, пытанне з ідэалагічным пунктам гледжання ў рамане, з выяўленнем аўтарскай ацэнкі ў творы і на сённяшні дзень застаецца спрэчным і патрабуе далейшага вывучэння.

Літаратура

1. Адамовіч, А. Браму скарбаў сваіх адчыняю… / А. Адамовіч. — Мінск: Выд-ва БДУ, 1980. — 224 с.
2. Баршчэўскі, Л. Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён: папулярныя нарысы / Л. Баршчэўскі, П. Васючэнка, М. Тычына. — Мінск: Радыёла-плюс, 2006. — 596 с.
3. Белая, А. Мастацкія носьбіты ідэнтычнасці ў рамане М. Гарэцкага «Віленскія камунары» / А. Белая // Міжнародныя Шамякінскія чытанні «Пісьменнік — Асоба — Час» / рэдкал.: А. У. Сузько (адказны рэдактар) [і інш.] — Мазыр: МДПУ, 2011. — С. 57–62.
4. Бугаёў, Дз. Аплочана жыццём / Дз. Бугаёў // Праўда і мужнасць таленту— Мінск: Маст. літ., 1995. — С. 241–276.
5. Бугаёў Дз. Максім Гарэцкі / Дз. Бугаёў. — 2-е выд., выпр., дап. — Мінск: Бел. навука, 2003. — 239 с.
6. Голуб, Т. Скарбы жыцця / Т. Голуб // Выбраныя творы. Максім Гарэцкі — Мінск: Кнігазбор, 2009. — С. 5–22.
7. Губская, В. М. Вобраз Мацея Мышкі ў рамане М. Гарэцкага «Віленскія камунары» (1931-1932): ад рэвалюцыянера да трыксцера / В. М. Губская // Беларускае літаратуразнаўства: навук.-метад. зб. / гал. рэд. Л. Д. Сінькова. — Вып. 9. — Мінск: БДУ, 2011. — С. 24–30.
8. Губская, В. М. Дзве свядомасці і адна рэвалюцыя: на матэрыяле рамана М. Гарэцкага «Віленскія камунары» (1931–1932) / В. М. Губская // Беларускае літаратуразнаўства: навукова-метадычны зборнік / гал. рэд. Л. Д. Сінькова. — Вып. 10. — Мінск: БДУ, 2012. — С. 27–33.
9. Губская, В. М. Поліфанічная прырода рамана М. Гарэцкага «Віленскія камунары» (1931−1932) / В. М. Губская // Ученые записки УО «ВГУ им. П. М. Машерова»: сб. науч. тр. — Витебск, 2011. — Т. 12. — С. 166–173.
10. Губская, В. М. Раман М. Гарэцкага «Віленскія камунары» ў кантэксце беларускай прозы 1920-1930-х гадоў: жанравае наватарства: аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.01 / В. М. Губская; БДУ. — Мінск, 2012. — 24 с.
11. Дасаева, Т. М. Максім Гарэцкі і Янка Брыль: тыпалогія малых жанраў / Т. М. Дасаева. — Мінск: БДУ, 2004. — 115 с.
12. Корань (Сінькова), Л. Максім Гарэцкі / Л. Корань // Цукровы пеўнік: літ.-крытыч. арт. — Мінск: Маст. літ. — 1996. — С. 22–65.
13. Лебедзеў, У. Узіраюся ў вечнасць (шлях М. Гарэцкага да «Скарбаў жыцця») / У. Лебедзеў // Тэрмапілы. — №4–5. — Беласток. — 2001. — С. 224—232.
14. Лужанін, М. Лёс пісьменніка і твора / М. Лужанін // З ранку да вечара. — Мінск: Маст. літ., 1983. — С. 78–103.
15. Мушынскі, М. Максім Гарэцкі / М. Мушынскі // Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя: у 4 т. // Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т літ. Імя Я. Купалы. — 2-е выд. — Мінск: Беларуская навука, 2001. — Том 1: 1901—1920. — С. 381–426.
16. Мушынскі, М. Падзвіжнік з малой Багацькаўкі: жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага / М. Мушынскі; навук. рэд. А. М. Макарэвіч; Нац. Акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. Імя Якуба Коласа і Янкі Купалы. — 2-е выд., выпр. і дап. — Мінск: Беларус. навука, 2013. — 543 с.
17. Мушынскі, М. Талент шматграннасці самабытны / Максім Гарэцкі: Успаміны, артыкулы, дакументы // Склад. А. С. Ліс, І. У. Саламевіч; Бібліягр. Паказ. і камент. І. У. Саламевіча. — Мінск: Маст. літ., 1984. — С. 150–159.
18. Пшыркоў, Ю. Максім Гарэцкі і яго раман «Віленскія камунары» / Ю. Пшыркоў // Гарэцкі Максім. Віленскія камунары: Раман-хроніка. — Мінск: Беларусь, 1965. — С. 5–14.
19. Сінькова, Л. Д. Смехавое як пазнака нацыянальнага ў творах Максіма Гарэцкага / Л. Д. Сінькова // Беларускае літаратуразнаўства: навук.-метад. зб. // гал. рэд. Л. Д. Сінькова. — Вып. 6. — Мінск: БДУ, 2008. — С. 47–51.

20. Стральцоў, М. Л. Чалавек з Малой Багацькаўкі // Ад маладзіка да поўні: апавяданні, аповесці, эсэ // М. Стральцоў; уклад. В. Стральцовай. — Мінск: Маст. літ., 2005. — С. 323–336.
21. Тычына, М. Максім Гарэцкі і праблема «другога» ў яго творах / М. Тычына // Роднае слова. — 2003. — № 2. — С. 5–9.
22. Тычына, М. На выспе Патмас: Творчасць Максіма Гарэцкага / М. Тычына // Роднае слова. — 1993. — № 2. — С. 15–22.
23. Чыгрын, І. П. Паміж былым і будучым: Проза М. Гарэцкага / І. П. Чыгрын. — 2-е выд., выпр. — Мінск: Бел. навука, 2003. — 166 с.

Мікалай Хмяльніцкі (Мінск)

РЭЦЭПЦЫЯ АСОБЫ І ТВОРЧАСЦІ С. ПЯСЕЦКАГА Ў БЕЛАРУСІ: ПРАЗ МЕЖЫ І ІДЭАЛАГІЧНЫЯ КАРДОНЫ

Вядома, што рэцэпцыя — адна з форм культурна-літаратурнага ўзаемадзеяння, якая выяўляе характэрныя асаблівасці функцыянавання пэўнай літаратуры, ўключанасці таго ці іншага аўтара, а таксама твора ў кантэкст сусветнай (у нашым выпадку — беларускай). У такім аспекце даследавання пэўную цікавасць уяўляе асоба і творчасць польскага пісьменніка беларускага паходжання Сяргея Пясецкага (1901–1964), сапраўднае знаёмства з якім у нас распачалося не так даўно і чакае, безумоўна, цікавых перспектыў, бо сучасная літаратуразнаўчая навука павінна даць адказы на некаторыя вузлавыя пытанні, звязаныя з жыццём і дзейнасцю С. Пясецкага, што дазволіць па-новаму паглядзець на вядомыя сацыякультурныя і літаратурныя працэсы 20–30-х гг. XX ст., на творчую дзейнасць многіх пісьменнікаў згаданага перыяду.

Творчасць Сяргея Пясецкага, нягледзячы на яго шырокую прызнанасць у Польшчы, і шырэй, у заходнееўрапейскай прасторы, на жаль, стала вядома ў нашай краіне зусім нядаўна. Яго называюць «беларускім Джэймсам Бондам», «карсарам памежжа», «няўлоўным кантрабандыстам» і г. д., што спрыяе стварэнню легенды вакол імя гэтага чалавека. Напрыклад, не так даўно ў яго гонар быў наладжаны так званы «Кантрабандысцкі канцэрт», а экскурсавод Павел Махінаў, натхнёны жыццём і творамі С. Пясецкага, наладзіў займальны экскурсійны маршрут «Мінск кантрабандысцкі», у якім прапанаваў рэканструкцыю інтэр'ера Мінска пач. 20-х гг. XX ст. па вядомых творах «мінскай трылогіі» С. Пясецкага. Таксама можна прыгадаць, што быў створаны дакументальны фільм «Каханак Вялікай Мядзведзіцы», які здымаўся ў Ракаве і прысвечаны беларуска-польскаму пісьменніку (прэм'ера адбылася на канале АНТ). Па другі ж бок мяжы, у Беластоцкім драматычным тэатры, здзейснена пастаноўка «Запіскі афіцэра Чырвонай Арміі».

Як бачым, пазнавальны рух у дачыненні да асобы і творчасці С. Пясецкага ў апошняе дзесяцігоддзе значна актывізаваўся. Слушна на гэты конт у адным са сваіх інтэрв'ю ў 2010 г. адзначыла пісьменніца і журналіст Л. Рублеўская: «Сяргей Пясецкі, толькі пачынаем адкрываць яго, што для нас чарговы "срамешча", мы заўсёды вельмі шчодра дзелімся сваімі талентамі».

Прычына такога становішча можа быць патлумачана некалькімі прычынамі. Як вядома, на працягу многіх дзесяцігоддзяў існавала фільтрацыя ў аз-

наямленні з многімі творамі польскіх аўтараў, а адсюль вынікаў чыннік выпадковасці імёнаў, палітычнай кан'юнктуры ў выбары твораў і г. д. У выніку — сфальсіфікаваны вобраз рэцэпцыі, звужаная інфарматыўнасць, іншая іерархія вартасцей, на якую абапіраецца кантэкст той ці іншай нацыянальнай літаратуры і агульны кантэкст сусветнай літаратуры, які магчымы на дадзены момант. Усё гэта прама ці апасродкавана ўплывала і на рэцэпцыю і прысутнасць у беларускай культурнай прасторы творчасці С. Пясецкага. Вялікая колькасць літаратурных узнагарод, якімі быў уганараваны пісьменнік, не стала падставай для таго, каб артыкулы пра яго з'явіліся раней і ў найсучаснейшых літаратуразнаўчых энцыклапедычных даведніках, якія ўбачылі свет у Беларусі, Расіі ці на Украіне. Няма яго імя і ў апошнім 18-томным выданні Беларускай энцыклапедыі, хоць том на адпаведную літару выдаваўся ў 2001 г.

Айчыннае, ды і ўсходнеславянскае літаратуразнаўства, якое знаходзілася доўгі час пад прымусам заідэалагізаванасці, яшчэ не паспела шматаспектна асвоіць новы для яго мастацкі матэрыял. Зрэшты, толькі апошнім часам для нас адкрываюцца замежныя (і польскія ў тым ліку) пісьменнікі, якія па месцы нараджэння і па тэматыцы творчасці моцна звязаныя з нашай краінай. Маем на ўвазе, у прыватнасці, і С. Пясецкага, які побач з Чэславам Мілашам, быў прадстаўлены да Нобеля, а таксама Т. Канвіцкага, А. Юрэвіча і многіх іншых пісьменнікаў, якія ў дзіцячыя гады і юнацтве былі моцна звязаны з вёскамі, мястэчкамі і гарадамі сучаснай Беларусі. Пры ўсёй дынамічнасці мастацкай свядомасці мастацкае ўяўленне гэтых пісьменнікаў, як магнітнае поле вышэйшай напружанасці, утрымлівала на працягу многіх гадоў іх памяць на прыгажосці і рэаліях «краю дзіцячых гадоў». Многім з іх лёсам было наканавана ўпрыгожыць польскі літаратурны Парнас, але на роднай зямлі яны не маглі быць прызнанымі ў выніку іх уключанасці ў палітычныя рэаліі складанага XX ст., у прыватнасці і праз дачыненні да дзейнасці Арміі Краёвай. Творцы далі падставы лічыць іх «гераічнымі песімістамі», а вернасць стала адной з рысаў іх чалавечай ментальнасці, гуманістычны ж пачатак — найважнейшай асновай разумення сістэмы грамадскіх каштоўнасцей.

Такім чынам, пытанне рэцэпцыі творчасці С. Пясецкага ў Беларусі пакуль што не атрымала належнай увагі, але пэўная даследчая і эмпірычная база для высноў і магчымых перспектыў комплекснага даследавання ўжо назапашана [1–4; 6; 7]. Своеасаблівай зонай павышанай увагі даследчыкаў была і застаецца творчасць пісьменнікаў, народжаных сумесным існаваннем двух народаў (беларусы і палякі, украінцы і палякі), складанасць, супярэчлівасць унутранай біяграфіі прадстаўнікоў гэтай кагорты, іх важнасць у збліжэнні польскай і іншых культур. Творы С. Пясецкага стала прысутнічаюць у практыцы выкладання польскай літаратуры, згадваюцца ў кантэксце 1920–1930-х гг. пры вывучэнні славянскіх літаратур ва ўстановах вышэйшай адукацыі Рэспублікі Беларусь, прынамсі ў БДУ, пішуцца курсавыя работы і рыхтуюцца рэфераты, а ў 2001 г. была абаронена кандыдацкая дысертацыя на тэму «Творчасць Сяргея Пясецкага: праблема жанрава-стылёвай адметнасці» [6] выпускніком спецыяльнасці «Славянская філалогія» філалагічнага факультэта БДУ П. В. Рагойшам.

Што датычыцца непасрэдна перакладаў твораў С. Пясецкага на беларускую мову, то сітуацыя тут выглядае наступным чынам: у Беларусі намаганнямі аматараў польскай літаратуры і пры падтрымцы адпаведных зацікаўленых грамадскіх арганізацый выдадзена некалькі твораў польскага пісьменніка (напрыклад, «Каханак Вялікай Мядзведзіцы» [5] і «Пяты этап» (гэты твор таксама друкаваўся ў «Полымі» за 2010 г.)). Варта прыгадаць і праект электроннага рэсурсу «Будзьма беларусамі» — «Какаін, мяжа і Ракаў» (са здымкамі і ілюстрацыямі). Часопіс «Прайдзісвет» надрукаваў урывак «Боствам ночы роўныя» ў перакладзе Насты Гвоздзевай, інтэрнэт-прастора прапаноўвае таксама «Аўтадэнунцыяцыю» ў перакладзе Таццяны Крэмень. Ул. Арлоў згадвае імя С. Пясецкага ў кнізе «Імёны свабоды», выдадзенай у 2007 г.

Такім чынам, вызначаючы галоўныя характарыстычныя параметры творчасці Сяргея Пясецкага найперш трэба звярнуць увагу на ўмовы фарміравання таленту творцы. Разгляд творчай спадчыны С. Пясецкага праз прызму полікультурнасці не толькі ўпісвае творцу ў гісторыка-культурны кантэкст краіны яго нараджэння і сталення, але дазваляе аб'ектыўна акрэсліць важкасць яго ўкладу ў сусветную культуру. Як слушна адзначае П. В. Рагойша, «запозненае асэнсаванне месца і ролі С. Пясецкага ў гісторыі літаратуры звязана ў першую чаргу з тым, што цікавасць да яго як у Польшчы, так і ва ўсёй Заходняй Еўропе доўгі час была абумоўленая толькі знешняй арыгінальнасцю і сюжэтнай займальнасцю твораў, незвычайным лёсам, своеасаблівасцю пісьменніцкага стылю, успрыманнем ягонай творчасці ледзь не выключна ў рэчышчы "масавай літаратуры". З другога боку, замоўчванне пісьменніка ў Польскай Народнай Рэспубліцы было прадвызначана пэўнымі ідэалагічнымі прычынамі (яго пасляваенная эміграцыя на Захад, рэзкае непрыманне ім сацыялістычнага ладу і г. д.). Спецыяльнае вывучэнне творчасці С. Пясецкага як ў літаратуразнаўчым, так і грамадска-палітычным, сацыякультурным планах неабходна для стварэння навуковай карціны еўрапейскага літаратурнага працэсу першай паловы XX ст., а таксама цэласнага асэнсавання духоўнай культуры Польшчы і Беларусі» [6, с. 3].

Жыццё і творчасць Сяргея Пясецкага сталі аб'ектам літаратуразнаўчых даследаванняў таксама адносна не так даўно: у 90-я гг. мінулага стагоддзя, калі з'явіліся дзве манаграфіі — Кшыштафа Паляхонскага [9] і Рышарда Дэмеля [10]. Польскія аўтары прыгадваюць у сваіх кнігах біяграфічныя моманты, тагачасны сацыякультурны кантэкст, вылучаюць асноўныя матывы і стылёвыя адметнасці твораў С. Пясецкага, але зусім мала ўвагі звяртаюць на літаратурнае ўвасабленне сувязей лёсу і некаторых твораў Пясецкага з рэаліямі гісторыі і культуры беларусаў, а таксама польска-беларускіх культурных сувязей. Не вядуць размову вышэйзгаданыя даследчыкі і пра ўсходнеславянскія карані генезесу творчасці С. Пясецкага (адзначым, што дадзены аспект праблемы цудоўна распрацаваны ў публікацыях П. Рагойшы). Больш таго, у вышэй згаданых крытычных публікацыях амаль зусім не згадваюцца гісторыка-тыпалагічныя паралелі з творчасцю іншых польскіх пісьменнікаў, якія распрацоўвалі падобную тэматыку ў літаратуры міжваеннай Польшчы (напрыклад М. Ваньковіч).

Цалкам слушнымі ў дадзеным кантэксце падаюцца разважанні Н. Бахановіч: «Заканамерным бачыцца, што ў прадмове да кнігі «Каханак Вялікай Мядзведзіцы» (1937) С. Пясецкага (1901–1964), які таксама апісваў жыццё на мяжы — рэальнай, беларуска-польскай граніцы, з яго жудасцямі і авантурамі, М. Ваньковіч цытуе істотныя для яго самога радкі з ліста аўтара: “Пішу, бо пісаць павінен. Гэта ёсць мая арганічная патрэба, неадольнае і непераможнае жаданне. …Як прыкра раскладваць працу на месяцы, гады, калі хочацца яе зрабіць адразу… каб мець супакой…” У такой сувязі адзнаку невыпадковасці мае знаёмства і сяброўства пісьменнікаў як прадстаўнікоў тэрытарыяльнага і духоўнага памежжа. Мэтай выяўлення беларускага субстрату ў іх творчасці выступае адданне даніны мінуламу — людзям і мясцінам, што паўплывалі на асобаснае і творчае станаўленне. У гэтых творах аб дзяцінстве, юнацтве ажыццяўляюцца спробы праз гістарычныя пераломы паказаць найперш складаны працэс асэнсавання свету і сябе ў ім» [2, с. 218–219].

Такім чынам, можна канстатаваць, што прысутнасць асобы і творчасці С. Пясецкага заняла ў культурнай прасторы Беларусі адпаведнае месца, а іх вывучэнне ў хуткай перспектыве дасць плённыя вынікі і вывядзе імя нашага слыннага земляка-пісьменніка з-за нацыянальных і ідэалагічных межаў на арбіту ўзаемаўзбагачальнага беларуска-польскага культурнага дыялогу.

Літаратура

1. Арэшка, В. Сяргей Пясецкі / В. Арэшка // Спадчына. — 1999. — №1. — С. 136–140.
2. Бахановіч, Н. Беларуская тэма ў польскай літаратуры / Н. Бахановіч // Літаратурная карта Еўропы: кантакты, тыпалогія, інтэртэкстуальнасць / А. В. Вальчук [і інш]; навук. рэд. М. У. Мікуліч/ Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. Імя Я. Коласа і Я. Купалы. — Мінск: Бел. навука, 2012. — С. 205–228.
3. Бразгуноў, А. Мінск у «зладзейскай» трылогіі Сяргея Пясэцкага // Знакамітыя мінчане XIX–XX ст. Мінск і Міншчына ў літаратурных творах на рубяжы XIX–XX стст.: матэрыялы Беларуска-польскай навук. канф., Мінск, 27 крас. 2010 г. — Мінск: Выдавец В. Хурсік, 2011. — С. 132–139.
4. Великий, А. Мифы и правда в романе С. Песецкого «Записки офицера Красной Армии» (с сентября 1939г.) / А. Великий // Знакамітыя мінчане XIX–XXст. Мінск і Міншчына ў літаратурных творах на рубяжы XIX–XX стст. Матэрыялы Беларуска-польскай навуковай канферэнцыі. Мінск, 27 красавіка 2010 г. — Мінск: Выдавец В. Хурсік, 2011. —С. 139–146.
5. Венідзіктаў, С. Сяргей Пясецкі (Жыццё ў творчасці). Камунікат / С. Венідзіктаў // Беларуская Інтэрнэт-бібліятэка. [Электронный ресурс] — Рэжым доступу: http://kamunikat.fontel.net/www/knizki/brama/kraj_1-2_2002/20.htm. — Дата доступу: 06.02.2013.
6. Пясецкі, С. Пяты этап: раман (Пераклад і прадмова Я. Янушкевіча) / С. Пясецкі — Мінск, Варшава: Pod wiatr, 2011. — 294 с.; Пясецкі, С. Пяты этап: раман / С. Пясецкі; пер. і прадм. Я. Янушкевіча. — 2 выд., выпр. — Мінск: Галіяфы, 2011. — 294 с.
7. Рагойша, П. В. Творчасць Сяргея Пясецкага: праблема жанрава-стылёвай адметнасці : аўтарэф. дыс. … канд. філал. навук : 10.01.03 / П. В. Рагойша; Беларус. дзярж. ун-т. — Мінск, БДУ, 2001. — 20 с.
8. Янушкевіч, Я. Вяртанне Вялікай Мядзведзіцы / Я. Янушкевіч // Голас Радзімы. — 1995. — 20 ліпеня. — С. 1.
9. Demel, R. Sergiusz Piasecki: Życie i twórczość / R. Demel — Warszawa: LTW, 2001. — 176 s.

10. Polechoński, K. Żywot człowieka uzbrojonego: Biografia, twórczość i legenda literacka Sergiusza Piaseckiego / K. Polechoński – Warszawa, Wrocław: PWN, 200. — 236 s.

Ніна Рашэтнікава (Мінск)

ЧАЛАВЕК У ЭСТЭТЫЧНАЙ СІСТЭМЕ КАРЭЛА КЛАСТЭРМАНА

Творчасць выдатнага чэшскага пісьменніка Карэла Кластэрмана (1848–1923) уваходзіць у залаты фонд чэшскай літаратуры. К. Кластэрман — паэт Шумавы, цудоўнага кутка на паўднёвым захадзе Чэхіі.

Пісьменнік нарадзіўся і правёў маленства ў нямецка-чэшскім асяроддзі і свае першыя крокі ў літаратуры распачаў з публіцыстыкі, аднак шырокую вядомасць набыў як аўтар раманаў і мемуараў, а малыя формы (апавяданні, лірычныя замалёўкі, нарысы) далі яму неабходны вопыт і майстэрства. У якіх бы жанрах прозы не працаваў К. Кластэрман, уражвае яго складаная і шматмерная эстэтычная сістэма. Звярнуўшыся да апавядання «Нешта», мы маем на мэце паказаць глыбіню і значнасць творчага почырку пісьменніка.

Для гэтага, як і для іншых твораў К. Кластэрмана, характэрны шматслойны зачын, без асэнсавання якога немагчыма ўвайсці «ў пісьменніцкі свет твора». Ва ўступе да падзей аповед мяжуецца з пейзажнай замалёўкай і гістарычным нарысам. А інакш як «дарагі чытач» зразумее тое месца, дзе адбываюцца падзеі ў творы. Гэтая мясцовасць пазбаўлена экзотыкі, але надзвычай арганічная для людзей, якія не столькі жывуць на гэтай зямлі, колькі змагаюцца з абставінамі побыту.

Такім чынам, аповед К. Кластэрмана ў шэрагу твораў малой формы дае магчымасць чытачу ўбачыць падзеі і канфлікты, на першы погляд, нязначныя, аднак менавіта яны дазваляюць надзвычай поўна асэнсаваць жыццё герояў такога дарагога для аўтара кутка Чэхіі. Адсюль і своеасаблівасць стылю мастака слова, які можа здзіўляць, але не прызнаць вялікі «талент» К. Кластэрмана немагчыма. Яго пісьмо настолькі індывідуальнае і непаўторнае, што адразу пазнаецца чытачом.

Вось партрэт галоўнага героя апавядання «Нешта» Аўгусціна, дзе адлюстроўваецца і характар, і нацыянальная адметнасць «тыповага шумаўскага немца». Усё гэта адчуваецца ў кожным радку, у кожнай рысе, апісанай аўтарам надзвычай уважліва і цярпліва. Галоўны герой апавядання «Нешта» меў *«без малога сорак гадоў, што цяжка вызначыць, калі ў чалавека грузная постаць. Хадзіў ён на кароткіх нагах, але пры гэтым меў велізарныя ступні; вялікая крупная галава сядзела на кароткай шыі з моцным недаразвітымі шчытападобнымі залізамі, што не мелі вельмі хваравітай формы і называліся валяк, лоб у яго быў нізкі, твар моцна пачырванелы, упрыгожаны вялікімі рыжаватымі вусамі з бакенбардамі, малую бараду, заўсёды дрэнна паголеную і пабітую на плямы бліскучым цвёрдым шчаціннем, шырокія вусны, цяпер гэтыя вусны расцягнутыя ў грымасе, малы нос, падобны на барвовую бульбападобную бародаўку з дзвюма, звернутымі да нябёсаў, дзіркамі, з якіх выраставалі цэлыя кусты кучаравых валасоў, але ён атрымаў, як узнагароду, бровы, якімі яго*

ўпрыгожвала прырода, яны былі падобныя на пару цыліндрычных, зачыраванелых выпукласцяў, скура на іх увесь час трэскалася, нібы раздражнёная вострымі кісцямі рыжавата-русай шавялюры, што падала на лоб, высоўваючы з-пад страціўшага форму незвычайна бруднага капелюша, які ён ніколі не здымаў, ані на вуліцы, ані дома, ані ўначы, калі спаў у сваім ложку» [1, с. 116]. Ёсць у гэтай партрэтнай характарыстыцы, якая перапоўнена, на першы погляд, нязначнымі дэталямі, нешта хвалюючае і трывожнае. Аўтар свядома пазбягае гераізацыі, ацэньвае жыццё Аўгусціна ў гэты мясцовасці настолькі складанае, што надзвычай моцны духам чалавек здольны вытрымаць гэткія выпрабаванні лёсам. Не менш характэрным з'яўляецца ў творы і апісанне сям'і Аўгусціна, яго дзяцей: *«Шчаслівы быў Аўгусцін, калі з гонарам глядзеў на сваіх нашчадкаў. Старэйшая з іх трынаццацігадовая дачка, якая звалася гучным і паэтычным імем Адэла, пасля яе дзесяцігадовы Філіп, хлопец здаровы, што дуб, падобны на бацьку і такі ж брудны, што нават у нядзелю, пасля — Божа мой! — СЭПЛ, сямігадовы бедны хлопец, карлік, які не валодаў нагамі, што было выклікана запаленнем суставаў, якое знікла на першым годзе жыцця дзіцяці без усялякай лекарскай дапамогі, толькі бясконцым прыкладваннем гарачых бліноў з вотрубоў і лістоў хрэну, акрамя адвару дзевясілу, што з пакланення ў пакаленне у сям'і Аўгусціна пілі, і што па словах гэтага славутага мужчыны, і ў гэтым выпадку выключна сябе праявіла, і без іх Сэпл не вытрымаў бы.*

Дзіця назаўсёды засталося б скалечаным, але ёсць у гэтым воля Бога, у няшчасці праявіўся надзвычайны талент дзіцяці, якое само па сабе без усялякай дапамогі, навучылася лічыць, паказваючы пальцам на мух, што поўзалі на чорнай брусчатай столі, бясконца паўтарала: «Адзін, два, тры, восем, дваццаць шэсць, сто, тысяча!» — «Хто б сказаў, што гэта дзіця само па сабе навучыцца лічыць! — дзівіўся бацька, — я ніколі да смерці не здолеў бы зрабіць такое. Цяпер зразумела, што стварыў нас Бог.

Чацвёртае і апошняе дзіця, на гэты раз дзяўчынка, нарадзілася ў дзень, калі нябожчыца, яе маці, на сёмым яе месяцы цяжарнасці, вырашыла, што патрэбна нараджаць, пра што і сказала Аўгусціну, але ў гэтым выпадку ёй не пашчасціла, яна памерла падчас родаў, але знайшлася суседка, якая дзіця выратавала і два гады ў сябе трымала, за што нічога не атрымала, акрамя паліва з яго запасаў: паленні, палкі, галлё і ігліцу і звыш таго малако ад адной казы, за тое, што другую і тры каровы акуратна тры разы на дзень даіла і ўсё гэтыя ўменні перадала Адэлі, ды так гэтую здольную дзяўчынку навучыла розным гаспадарчым справам, што тая, калі толькі мела адзінаццаць гадоў, магла запаліць у печы, зварыць бульбу, капусту, кашу, спячы бліны, памыць посуд, бо ўсё, пакуль дачка не ўмела, вымушаны быў рабіць Аўгусцін» [1, с. 118–119].

Апісанне побыту герояў, іх партрэтныя характарыстыкі даюць магчымасць аўтару глыбока паказаць быццё асобы як працэс, псіхалогію чалавека, які выпрабоўваецца самотнасцю, псіхалагічным пераадоленнем гэтага стану.

Аўгусцін не губляе надзею істотна змяніць сваё жыццё і гэтая такая натуральная для чалавека мара выклікае ў яго знаёмых зайздрасць. Герою

апавядання «Нешта» зайздросціць так шмат народу, што гэта выклікала б недавер чытача, каб не аўтарская даверлівая інтанацыя, дзе гумар і іронія нібыта дапаўняюць адно аднаго. Узаемаадносіны Францала, Марыяны і Аўгусціна маглі б, на першы погляд, выклікаць чытача ўсмешку, падзеі ў творы малююць трагічную развязку і зноў толькі на першы погляд, жыццё аказваецца нашмат больш складаным.

У чым жа сутнасць каштоўнаснай арыентацыі героя, што аўтар не дае магчымасці «дарагому чытачу» зразумець пазіцыю галоўнага героя?

У тэксце знаходзім наступнае: *«Улічваючы ўсе яго ўяўленні пра знешнасць, мы не будзем здзіўляцца, што яна вельмі спадабалася добраму Аўгусціну, яго ідэал жаночай прыгажосці быў звязаны з думкаю пра тое, як яе скарыстаць»* [1, с. 121]. Такім чынам аўтар паступова раскрывае, як каштоўнасныя арыентацыі адлюстроўваюцца на свеце эмоцый героя, як выпрабаванне каханнем высвятляе, наколькі чалавечным з'яўляецца чалавек.

Сусветная літаратура мае не шмат сюжэтаў на тэму кахання, і заўсёды людзі кахаюць, ненавідзяць, спаборнічаюць з роднымі, сябрамі, ворагамі.

Ці кахае Аўгусцін Марыяну? Пэўна, так, бо яе словы балюча паранілі, выбілі з каляіны, нават прымусілі пакінуць родныя месцы, з якім так шмат звязана.

На што спадзяваўся Аўгусцін? Адказ мы знаходзім у словах Марыяны: *«Не, не, — перапыніла яго Марыяна, — нават не думай, што я пайду ў такую разваленую хату! Яшчэ, хвала Богу, людзі мяне паважаюць, як бы яны маглі навяшчаць мяне далей, калі б даведаліся, што я атрымала… І потым, няхай хто-небудзь паглядзіць на гэта!»* [1, с. 127].

Як бачым, спадзяванні на сямейнае шчасце Аўгусціна не спраўдзіліся, а з гэтымі надзеямі герой звязваў надзею на дабрабыт. *«Няхай праваліцца гэтая катарга! Я цалкам зламаны! Ц мужчынская гэта работа жаць! Серп падыходзіць толькі жанчыне. Гэта ж жыццё! Ах, каб была тут Марыяна!... Але ж, хай будзе праклятая гэтая баба!»* [1, с. 131].

Каханне не мае канца. Гэта тыя карані, што забяспечваюць спрадвечнасць жыцця, веліч чалавека. Глыбокі боль і пакута вымусілі Аўгусціна рабіць тое, што не ў прыродзе чалавека. Герой Кластэрмана знішчае сваю гаспадарку, у якую ўклаў столькі сіл, надзей і спадзяванняў.

Уражваюць апошнія радкі твора: *«Развітаўшыся з Вінцуком, Аўгусцін сказаў: «Я пераканаўся, што ў страхавых канторах сядзяць злодзеі! Але няма нікога горшага за жанчыну. Ва ўсіх маіх няшчасцях вінавата жанчына. толькі яна магла прымусіць столькі ёй набыць сасісак і каўбас. Ніколі ні на адну больш нават не пагляджу!»* [1, с. 135].

Ствараючы канцэпцыю жыцця і чалавека, Карэл Кластэрман імкнецца паказаць, наколькі складаны і поўны пакут шлях яго герояў, раскрывае ідылічныя карціны шчасця і дабрабыту.

Літаратура

1. Ад падання да рамана. Выбраныя творы чэшскай прозы XIX — першай паловы XX стагоддзя / склад, перакл. з чэшскай мовы, аўт. камент. Н. Б. Рашэтнікава. — Мінск: Выд. цэнтр БДУ, 2010.

Марына Шода (Мінск)

ЯНУШ КОРЧАК «КАРОЛЬ МАЦЮСЬ ПЕРШЫ»: ПРАБЛЕМЫ ПЕРАСТВАРЭННЯ І АДАПТАЦЫІ

На працягу апошняга стагоддзя здараліся перыяды, калі імя і творчасць Я. Корчака аддаваліся забыццю, але 2012 г. быў аб'яўлены ў Польшчы годам Януша Корчака, што абвастрыла цікавасць да яго твораў. Так, напрыклад, у 2010 г. адначасова былі перавыдадзеныя два класічныя рускія пераклады аповесці-казкі «Кароль Мацюсь Першы», а ў 2012 г. адрэдагаваны і перавыдадзены беларускі пераклад абедзвюх частак казкі. Абапіраючыся на гэтыя тэксты, мы паспрабуем паразважаць пра сітуацыю перакладной множнасці, аспекты паўнавартаснасці і эквівалентнасці перакладу, а таксама пра магчымыя стратэгіі перакладу дзіцячай літаратуры.

На працягу існавання мастацкага перакладу як віду перакладчыцкай дзейнасці падыходы да яго неаднаразова мяняліся, але ўсе яны канцэнтраваліся вакол адзінай галоўнай праблемы — магчымасці адпаведнай перадачы формы і зместу арыгінала.

Тэарэтыкі перакладу лічаць паўнавартасным перакладам той, дзе мастацкая рэчаіснасць тэкста-першакрыніцы адлюстроўваецца ў адзінстве формы і зместу. Адпаведна праца перакладчыка сумяшчае ў сабе дзве функцыі — інтэрпрэтатара і творцы. Перакладчык сутыкаецца, з аднаго боку, з другаснай прыродай перакладу, накіраванай на разуменне і аднаўленне зыходнага тэксту, з другога боку — з неабходнасцю стварыць новы тэкст, які б меў здольнасць да эстэтычнага ўздзеяння.

Калі перакладчык працуе над мастацкім тэкстам, ён павінен улічваць, што працуе не з асобнымі лексічнымі адзінкамі, а з іх зместавымі аналагамі, кожная моўная адзінка мае пэўную інфармацыйную нагрузку ва ўмовах пэўнага культурнага (сацыяльнага і г.д.) кантэксту твору.

Паводле трапнага азначэння тэарэтыка і практыка перакладу Т. А. Казаковай, «мастацкі пераклад уяўляе сабой разнавіднасць моўнай гульні, у ходзе якой на матэрыяле іншай мовы і заведама іншай інфармацыйнай базы (рознасць культурных традыцый і ўстановак, агульных і прыватных карцінаў свету) будуюцца аналагічныя, але не тоесныя мастацкія сусветы, якія маюць блізкія да зыходнага інфармацыйныя палі» [1, с. 19]. То бок не ў апошнюю чаргу паўнавартаснасць перакладу залежыць ад культурнай кампетэнцыі аўтара, і кожны пераклад, нягледзячы на адно з самых устойлівых меркаванняў, што перакладчык павінен схавацца ў цені аўтара, быць ананімам, — суб'ектыўны, адлюстроўвае асобу перакладчыка. З гэтага і паўстае магчымасць множнасці перакладаў аднаго і таго ж тэксту. Асабліва калі ўлічваць, што любы мастацкі тэкст мае «інтэрпрэтацыйны дыяпазон», а перакладчык — інтэрпрэтатар-стваральнік.

Што датычыцца перакладу дзіцячай літаратуры, то, паводле нашых назіранняў, часта перакладчыкі дазваляюць сабе большую вольнасць у абыходжанні з тэкстам. Як з яго фармальным, так і змястоўным бокам. Гэта тлумачыцца тым, што творы дзіцячай літаратуры часцей за ўсё — выдумка,

якая адлюстроўвае няісную рэчаіснасць, адпаведна дазваляе большую ступень фантазіі і творчай вольнасці. Але перадусім перакладчык мусіць памятаць пра функцыі дзіцячай літаратуры, якія, дарэчы, часткова супадаюць з функцыямі перакладных твораў у вызначэнні М. Л. Лазінскага: «Функцыя перакладных твораў дваякая: 1) эстэтычная, як твораў мастацкіх, 2) пазнавальная — як помнікаў, якія знаёмяць нас з іншай краінай, з іншай эпохай, з іншай культурай, з новым для нас ладам думак і пачуццяў» [6, с. 93]. У выпадку з дзіцячай літаратурай да пазнавальнай і эстэтычнай функцый псіхолагі дадаюць забаўляльную, ці геданістычную (дзеці павінны атрымліваць асалоду ад чытання), і кампенсаторную. Гаворачы пра апошнюю, варта згадаць пра псіхалагічныя асаблівасці ўспрымання дзецьмі літаратурных твораў — дзеці вельмі часта індэнтыфікуюць сябе з героямі і чытанне ўпадабанай кнігі для іх ёсць свайго роду эскапізмам — уцёкамі ад рэальнага свету. Адпаведна перакладчык дзіцячай літаратуры павінен стварыць ці перастварыць персанаж, не згубіўшы ягонай першапачатковай харызмы і прыцягальнасці. То бок ён павінен зрабіць тэкст і героя прывабнымі для чытачоў, раскрыць харaство, закладзенае ў даны вобраз аўтарам.

Аповесць-казку Януша Корчака «Кароль Мацюсь Першы» тройчы перакладалі на рускую мову і адзін раз на беларускую, але два розныя перакладчыкі. У 1925 г., праз два гады пасля арыгінальнага твору, у Ленінградзе з’явіўся пераклад Ю. Н. Райтлер, які называўся «Приключения короля Матюша». У 1958 г., на просьбу варшаўскага выдавецтва «Палонія», свой пераклад «Король Матиуш Первый» зрабіла Муза Паўлава. Кніга карысталася вялікім поспехам і яшчэ не адзін раз перадрукоўвалася ў Варшаве, але ў Расіі гэты пераклад надрукавалі толькі ў 1992 г. А ў 1972 г. (да стагоддзя Корчака) быў зроблены пераклад Н. Я. Падольскай. Які пасля неаднаразова перадрукоўваўся, у тым ліку з ілюстрацыямі, зробленымі для польскага выдання, што стварыла пэўнае непаразуменне: маленькія чытачы, зрабіўшыся дарослымі, вярталіся да любімай кніжкі дзяцінства і пад знаёмай вокладкай знаходзілі іншы твор. Беларускі пераклад, дакладней першая яго частка, якая называлася «Кароль Мацюсь Першы», быў зроблены Ядзвігай Бяганскай таксама да гадавіны Я. Корчака. Другая частка «Кароль Мацюсь на бязлюдным востраве» выйшла ў перакладзе У. Васілевіча ў 1982 г.

Перадусім варта з’вярнуць увагу на лінгвістычныя аспекты перакладаў. Стыль корчакаўскіх твораў вылучаецца лаканічнасцю, дакладнасцю і выразнасцю пабудовы сказа, пра што гавораць і польскія даследчыкі. Корчак не імкнуўся да ўпрыгожвання, не злоўжываў эпітэтамі і метафарамі. Словы аўтара не нясуць у сабе эмацыйнай нагрузкі — яны ствараюць сітуацыю, а не эмоцыю. Такую інтанацыю перадаюць пераклады Я. Бяганскай і М. Паўлавай. Напрыклад, возьмем эпізод на самым пачатку казкі, калі памірае кароль і доктар кажа міністрам, што не ведае, што рабіць, а таму трэба паклікаць іншых дактароў:

Пераклад Я. Бяганскай: «*Міністры згадзіліся з ім і заклікалі ўсіх вядомых дактароў, каб параіцца з імі, як ратаваць караля. Яны паслалі ў горад усе каралеўскія аўтамабілі, а самі папрасілі каралеўскага кухара падаць вячэру. Яны не чакалі, што нарада так зацягнецца, і былі галодныя, бо не абедалі*

дома. Кухар расставіў сярэбраныя талеркі, наліў у бутэлькі лепшага віна: ён хацеў застацца пры двары і пасля смерці караля» [3, с. 10–11].

Пераклад М. Паўлавай: «*Министры послушали совета и пригласили знаменитых докторов, чтобы посоветоваться, как спасти короля. Они послали в город все королевские автомобили, а сами тем временем велели королевскому повару подавать ужин, так как были очень голодны: они не знали, что совещание будет продолжаться так долго и не пообедали дома. Повар поставил серебряные тарелки, налил в бутылки лучшего вина, так как хотел остаться при дворе и после смерти старого короля*» [4, с. 12].

У перакладзе Н. Падольскай спакойны аповед Старога доктара — чалавека, які прызвычаіўся, што яго і так ўсе слухаюць — ператвараецца ў звышэмацыйны, на мяжы крыку: *«Как утопающий за соломинку, ухватились министры за этот совет. Любой ценой, но короля надо спасти! Тотчас из королевского гаража в разные концы города помчались автомобили за медицинскими светилами. А проголодавшиеся министры тем временем велели королевскому повару подать им ужин. Они ведь не знали заранее, сколько пробудут во дворце, и потому не пообедали дома. Дворцовые лакеи расставили на столе серебряные блюда с изысканными кушаньями, бутылки с самыми лучшими винами. Повар из кожи вон лез, стараясь угодить министрам: он боялся, как бы после смерти короля его не прогнали из дворца*» [5, с. 7].

Калі браць пад увагу вонкавыя складнікі перакладу, то тут мае месца эмацыйнае перабольшанне. Перакладчыцу ў пэўнай ступені можа апраўдаць тое, што яна перакладала дзіцячую літаратуру і намагалася падвысіць эмацыйнасць твора. Да таго ж, такая стратэгія цалкам укладаецца ў межы тэндэнцыі, адзначанай тэарэтыкамі перакладу, якія пішуць, што ў апошні час заўважаецца тэндэнцыя да ўзмацнення экспрэсіўнага пачатку ў перакладзе. Я. Корчак піша для дзяцей 7–12 год. Калі ўлічваць псіхалогію ўспрымання тэксту дзецьмі, то для такога ўзросту не характэрная цяга да моўных вывертаў і шматслоўных апісанняў. Іх прыцягвае дыялагічнасць, а не апавядальнасць.

У перакладзе Н. Падольскай з'яўляецца нечаканая ў 1970-я гг. паліткарэктнасць. Яна, магчыма, вынікала з геапалітычнай сітуацыі ў краіне і тлумачылася сяброўствам з афрыканскімі краінамі, дзе Савецкі Саюз намагаўся пабудаваць сацыялізм. Перакладчыца добра памятала пра яшчэ адну функцыю дзіцячай літаратуры — выхаваўчую. І рабіла ўсё, каб у свядомасці савецкага школьніка не складаўся вобраз «чарнамазага дзікуна». Так, напрыклад, у фінале часткі, дзе вяскоўцы развітваюцца з негрыцянскай дзяўчынкай Клю-Клю, якая правяла ў іх вёсцы лета разам з каралём Мацюсём, ёсць такія фразы:

— Разумная, вясёлая і харошая дзяўчынка, шкада толькі, што гэткая чорная.

— Аднак, калі прывыкнеш да яе, зусім не брыдкая, — дадавалі яны [1, с. 198].

Гэтая і некаторыя іншыя «непаліткарэктныя» фразы наўпрост выкрэсленыя з перакладу Н. Падольскай. А ў асобных момантах гэтая паліткарэктнасць проста пераўзыходзіць межы дазволенага ў перакладзе. Напрыклад, калі ў сталіцу Мацюсёвага каралеўства прыязджаюць чорныя каралі, яны паводзяць

сябе, як дзікуны, у перакладах М. Паўлавай і Я. Бяганскай, як і ў арыгінале, ідзе доўгае пералічэнне дзіўных, смешных, дурнаватых учынкаў негрыцянскіх каралёў. У Н. Падольскай раптам з'яўляюцца сыны гэтых каралёў і, калі каралі «степенно прохаживаются по городу», то ўсе непатрэбствы робяць іх дзеці: «*Первыми прибыли негритянские короли. И к ужасу и негодованию придворных, они, точно сговорившись, привезли с собой сыновей — черных как сажа, шустрых, озорных мальчишек. Короли расхаживают степенно по городу, озираются с любопытством по сторонам, дружелюбно беседуют друг с другом. А с маленькими бесенятами никакого сладу нет, прямо караул кричи!*» [5, с. 155]

Гэты момант адзін з самых спрэчных у перакладзе, бо ён цалкам не адпавядае арыгінальнаму сюжэту і супярэчыць педагагічным тэорыям самога Я. Корчака, які стала падкрэсліваў, што дзіця — такі ж чалавек, як і дарослы, толькі маленькі і мае роўныя з дарослым правы.

Неабходна асобна адзначыць эпізод, калі Мацюсь усведамляе ўвесь цяжар каралеўскай улады. У арыгінале ён звяртаецца за падтрымкай да Бога. Ва ўсіх трох аналізаваных перакладах гэтая малітва адсутнічае. Так, у перакладзе Я. Бяганскай чытаем: «"*З кім параіцца ў гэтую цяжкую хвіліну? — Мацюсь адчуваў, якая вялікая адказнасць зараз ляжыць на ім. — Што рабіць?" Кароль Мацюсь заплакаў і нарэшце заснуў, прытуліўшыся да бярозавага пня*» [2, с. 30].

Магчыма, эпізод не прайшоў цэнзуры яшчэ на этапе арыгіналу, але Польшча і за савецкімі часамі была рэлігійнай краінай, таму польская цэнзура спакойна ставілася да рэлігійнага зместу. У прыватнай размове супрацоўнікі інстытуту Я. Корчака паведамілі, што ніколі не бачылі цэнзурыраванага польскага тэксту «Караля Мацюся». Мяркуючы па ўсім, тут зноў спрацаваў прынцып выхаваўчай функцыі кнігі, памятаючы пра які, менавіта савецкая цэнзура прыбрала непажаданую для адпаведнага выхавання дзяцей інфармацыю. Так выглядаў эпізод ва ўсіх трох перакладах, нават у тым, што друкаваўся ў Польшчы, і толькі пільнасць рэдактара беларускага перавыдання 2012 г. выратавала гэты вельмі важны для стварэння адпаведнага настрою кавалак тэксту: «*З кім параіцца ў гэтую цяжкую хвіліну? — Мацюсь адчуваў, якая вялікая адказнасць ляжыць цяпер на ім. — Што рабіць?*

Раптам Мацюсь узгадаў, што любую важную справу трэба пачынаць з малітвы. Так некалі вучыла яго добрая мама. Кароль Мацюсь рашучым крокам паглыбіўся ў сад, далей, дзе яго ніхто не мог убачыць, і скіраваў гарачую малітву да Бога.

— Я маленькі хлопчык, — маліўся Мацюсь, — без тваёй, Божа, дапамогі я не дам рады. Гэта па Тваёй волі я атрымаў каралеўскую карону, дык дапамажы мне, бо я ў вялікім смутку.

Доўга прасіў Мацюсь Бога пра дапамогу і гарачыя слёзы цяклі па яго твары. Але перад Богам нават каралю не сорамна плакаць.

Кароль Мацюсь то маліўся, то плакаў. Але ўрэшце заснуў, прытуліўшыся да бярозавага пня» [3, с. 34–35].

Варта агаварыць яшчэ праблему перакладу назвы. Тым больш, што антрапонім часта з'яўляецца эмблемай мастацкага твору — выкарыстоўваецца

аўтарам у якасці загалоўка. Сёння значная ўвага надаецца праблеме перакладу ўласных імёнаў, але толькі ў тым выпадку, калі гэтыя імёны — вымоўныя, гэта значыць, нясуць семантычную нагрузку. Звычайным уласным імёнам, як правіла, перакладчык увагі не надае, бо спрацоўвае прынцып — «імёны не перакладаюцца». Перакладчык заўсёды павінен устанаўліваць сіметрыю сваёй моўнай сістэмы з сістэмай мовы перакладу. І часам здараюцца выпадкі, калі ў перакладзе арыгінальнае імя замяняецца на адпаведнае для іншага культурнага арэалу. «Пераклад павінен імкнуцца не да “правільнасці”, а да функцыянальнага падабенства» [1, с. 402]. З такой сітуацыяй мы сутыкаемся і ў казцы Я. Корчака, якая называецца «Król Maciuś Pierwszy». У абодвух прааналізаваных рускіх перакладах імя галоўнага героя гучыць як «Матиуш». Тут, на нашую думку, скарыстаўшыся транслітэрацыяй, перакладчыцы паспрабавалі знайсці сваю стратэгію перакладу імя. У выніку захоўваецца культурная дыстанцыя, паўстае трохі штучнае імя, якое ўдала ўпісваецца паміж словамі «кароль» і «першы», але назва губляе адпаведны сэнс: Маціўшам мог звацца чалавек любога ўзросту, а Мацюсём — толькі маленькі хлопчык. Таму адбываецца несупадзенне ключавых кодаў, бо для Я. Корчака вельмі важна падкрэсліць — кароль-хлопчык, кароль-дзіця, кароль, які яшчэ толькі вучыцца не толькі кіраваць каралеўствам, а нават чытаць і пісаць. У выпадку з беларускім перакладам сітуацыя вырашаецца проста — магчымасць існавання імя Мацюсь у беларускай мове (як Андрусь, Пятрусь і г.д.) дазваляе пакінуць назву нязменнай. А адпаведным для рускіх перакладаў, на нашу думку, было б імя Матюша (скарочанае ад рускага імя Матвей, як Андрюша, Петруша), то бок простае перавядзенне з адной моўнай сістэмы ў іншую без дадатковых семантычных нагрувашчанняў.

Варта падкрэсліць, што ў дадзеным выпадку мы сутыкнуліся з сітуацыяй, калі перакладчык свядома адаптуе пераклад, спрабуе ўпісаць працу ў кантэкст свайго культурнага арэала і сваёй эпохі. Але ў такім выпадку з часам пераклад непазбежна губляе актуальнасць і неабходным робіцца вяртанне да арыгіналу і яго перастварэнне ці абавязковая рэдактура існуючага перакладу і вяртанне выразаных цэнзурай момантаў.

Літаратура

1. Казакова, Т. А. Художественный перевод: теория и практика / Т. А. Казакова. — СПб., 2006. — 544 с.
2. Корчак, Я. Кароль Мацюсь першы; Кароль Мацюсь на бязлюдным востраве / Януш Корчак; пер. з польск. Я. Бяганскай, У. Васілевіча. — Мінск: Юнацтва, 1998. — 460 с.
3. Корчак, Я. Кароль Мацюсь Першы / Я. Корчак; пер. з польскай Я. Бяганскай. — М., 2012. — 330 с.
4. Корчак, Я. Король Матиуш Первый; Король Матиуш на необитаемом острове / Я. Корчак; пер. с польск. М. Павловой. — М.: Авлад, 1993. — 462 с.
5. Корчак, Я. Король Матиуш Первый; Король Матиуш на необитаемом острове / Я. Корчак; сокр. пер. с польск. Н. Подольской. — М.: Дет. лит, 1972. — 416 с.
6. Лозинский М. Л. Искусство поэтического перевода / М. Л. Лозинский // Перевод — искусство взаимного сближения народов. — М. 1987. — С. 91–106.

Вольга Гуцько (Мінск)

МАСТАЦКІ ВОБРАЗ ЗДРАДНІЦТВА Ў ТВОРАХ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА

Здрадніцтва — падзея ў жыцці кожнага чалавека, як з боку таго, хто здраджвае, так і з боку чалавека, якому здраджваюць. Мы імкнемся разгледзець праблему здрадніцтва з боку чалавека, які губляецца, бо чалавек, які застаецца верным сваім ідэалам і адстойвае іх, няўхільна выклікае павагу і каленапакланенне сучаснікаў і нашчадкаў.

Мастацкі вобраз здрадніцтва аднастайна негатыўна ўспрымаецца беларускімі пісьменнікамі. Ён заўсёды ганебны, і людзі, якія паддаюцца спакусе, могуць выклікаць спачуванне, але яны застаюцца за межамі маральных і чалавечых законаў, носьбітамі якіх з'яўляюцца галоўныя персанажі твора. Адзін з самых вядомых беларускіх аўтараў, які разгледзеў феномен здрадніцтва ў беларускай культуры і мастацкай літаратуры — Васіль Быкаў. Усе яго творы пранізаны пытаннямі выбару паміж жыццём і прэнгам. Пасля згасання ваенных падзей, у мірныя часы пытанне здрадніцтва было выкрэслена як актуальнае на памежжы жыцця і небыцця. Здрадніцтва перайшло ў сферу маральнага выбару, стала атаясамляцца з духоўнымі ідэаламі чалавека ці іх звяржэннем. Чалавек вырашаў самастойна свой лёс, адбываўся штодзённы выбар у бок яго індывідуальных якасцей. Але пытанне маральнага выбару засталося. Сам Караткевіч піша ў нататках 1976 г., што «цікава, мабыць, было б напісаць кнігу аб анатоміі здрады» [5, с. 285]. Таму для нас стала цікава звярнуцца да сцэнічнага ўвасаблення мастацкага вобраза здрадніцтва ў творах Уладзіміра Караткевіча.

Грунтоўнае даследаванне накірункаў творчасці Ўладзіміра Караткевіча праведзена А. У. Русецкім [5]. Прадстаўляе навуковую каштоўнасць зборнік матэрыялаў міжнароднай канферэнцыі «Уладзімір Караткевіч і яго творчасць у еўрапейскім культурным кантэксце», якая адбылася ў Оршы ў 1995 г. (Мінск, 2000). Асаблівую цікавасць выклікалі змешчаныя ў зборніку артыкулы В. Локун [4], А. Лявонавай [3] і А. Сцяпанавай [6], прысвечаныя даследаванню тэкста рамана «Хрыстос прызямліўся ў Гародні». А. Сцяпанава сцвярджае, што ў творы «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» прысутнічаюць рысы еўрапейскага постмадэрнізму — прынцып калажа і інтэрпрэтацыі імён [6, с. 62].

Літаратурная спадчына беларускага класіка прываблівае рэжысёраў-пастаноўшчыкаў і застаецца запатрабаванай на сцэнічнай пляцоўцы. У сцвярджэнне выказанай думкі можна згадаць шэраг пастановак: спектакль Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек «Ладдзя роспачы» (пастаноўка А. Ляляўскага, 2013), спектакль Беларускага дзяржаўнага моладзевага тэатра «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» (пастаноўка В. Катавіцкага, 1999), спектакль Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі «Каласы пад сярпом тваім» (пастаноўка В. Анісенкі, 2008) і інш.

Выбар малой паэмы «Гулянка ў дэкарацыях» Ул. Караткевіча для сцэнічнага ўвасаблення быў невыпадковым. Усеагульная абыякавасць і ганарлівасць, якія пануюць на пляцоўцы, дзе здымаецца гістарычны фільм, засталіся актуальнымі для нашага часу рацыяналізму і дакладнага разліку. Зварот да гістарыч-

ных паралеляў у паэме падштурхнуў да думкі, што неабходна параўнаць тэксты рамана «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» і малой паэмы «Гулянка ў дэкарацыях». Асноўнай мэтай была інтэрпрэтацыя лірычнага твору. Падчас разгляду тэксту рамана стала відавочна, што вобразы паэмы ўдакладняюцца апісаннем, прыведзеным у тэксце рамана. Такім чынам, параўнанне лірычнага твора і празаічнага рамана дапамагло найбольш дакладна і змястоўна інтэрпрэтаваць падзеі паэмы для іх увасаблення ў форме інсцэніроўкі.

Вобразы пакутніка Хрыста і яго спадарожнікаў — апосталаў, прыведзеныя ў абодвух творах, гістарычная абумоўленасць сюжэта выклікаюць на паверхню свядомасці тонкасплеценыя культурныя коды, ужо складаныя для сучаснага ўспрымання і разумення. Таму была патрэбна дапамога ў раскрыцці ці прыадкрыцці сучаснікам актуальнасці падзей, якія ўзнаўляюцца ў разглядаемых творах Уладзіміра Караткевіча.

Ідэя паэмы «Гулянка ў дэкарацыях» выкрывае здрадніцтва набліжаных да Хрыста людзей. Адбываецца паўтор разглядаемага феномена ў шэрагу твораў, дзе У. Караткевіч быў аўтарам ці сцэнарыстам. Па-першае, у рамане «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» апосталы за грошы, дадзеныя езуітам Басяцкім, зыходзяць з Гародні, ахопленай пажарамі і братазабойствам. Па-другое, здымкі фільма «Хрытос прызямліўся ў Гародні, або Жыціе і ўзнясенне Юрася Братчыка» прайшлі безвынікова, фільм быў пакладзены на паліцу. Тым самым падкрэслівалася здрада ідэалам. Па-трэцяе, малая паэма «Гулянка ў дэкарацыях» прысвечана толькі ганебным учынкам апосталаў.

Жанр рамана «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» можна вызначыць як інтэрпрэтацыю гістарычнай хронікі. У рамане пераасэнсоўваецца евангельскі сюжэт з пункту гледжання каштоўнасцей беларускай культуры і жыцця горада XVI ст. У рамане прысутнічае памфлетная плынь, якая выкрывае хрысціянскіх служкаў у эпоху сцвярджэння гуманістычных ідэалаў у Еўропе, у час узмацнення руху за станаўленне нацыянальнай самасвядомасці. Іронія над евангельскай гісторыяй перарастае ў гімн гуманістычнаму ідэалу, які суправаджаецца здрадніцтвам дзесяці апосталаў і падтрымкаю ідэй Хрыста рамеснікамі, беднымі сялянамі, апосталамі Іудай і Фамой, «ганебнымі», па евангельскаму тэксту, але вернымі цярністаму руху Хрыста.

Тэкст малой паэмы «Гулянка ў дэкарацыях» звязвае падзеі твора «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» са стаўленнем да жыцця нашых сучаснікаў. Магчыма, аўтар пры напісанні твора меў на ўвазе час, калі адбываліся здымкі кінастужкі «Хрыстос прызямліўся ў Гародні, або Жыціе і ўзнясенне Юрася Братчыка». Уладзімір Караткевіч схіляецца да думкі ў малой паэме, што ніколі не спыніцца заганнае кола здрадніцтва, якое існавала яшчэ ў часы жыцця Хрыста, бо і сучасныя людзі ўзнаўляюць здрадніцтва і паўтараюць адвечныя памылкі.

Калі разглядаць тэкст малой паэмы «Гулянка ў дэкарацыях», то жанр яе набліжаецца да іранічнага памфлета, дзе сустракаюцца кпіны з ганарлівасці здымачнай групы («*Мог бы спрачацца з Сам-со-манам!*» [1, с. 106], «*Слава касцюмёрам, // Грымёрам, акторам, // А найбольшая таму, хто даў у крэдыт!*» [1, с. 107]). Тэкст і вобразы рамана даюць ключ да інтэрпрэтацыі тэкста малой

паэмы «Гулянка ў дэкарацыях». З дапамогай структурнага аналіза тэкста можна інтэрпрэтыраваць вобразы разглядаемага лірычнага твора.

Першыя радкі паэмы «Гулянка ў дэкарацыях» адсылаюць свядомасць чытачоў да вобразу мора: «*Гародня над морам*» [1, с. 106]. Разнастайныя асацыяцыі выклікаюць уражанне, што вялікі натоўп людзей пачынае здымкі фільма. Ідзе рваны палілог, сарказм і сатыра пануюць у тэксце.

Вобраз мора ў рамане дадае яркасці і дакладнасці фразе паэмы. «*У моры агню валіла да Замкавай гары гурма. Шчацінілася нажамі, косамі, пожагамі, старымі фузіямі, друкамі. Скакала над галовамі мора агню.*

— Хрыстос прыйшоў у Гародню!

— Багатыя Хрыста забіваюць!» [2, с. 144].

Наступная сцэна паэмы — гулянка — працягвае суправаджаць здымкі фільма. Тэкст аб'ядноўвае сучасны свет з падзеямі гістарычнага рамана. Словы сучасных людзей мяжуюць з іранічным зваротам да гістарычных персанажаў: «*Віно галоўнае, // Шашлыкі, // Сіні дым… // П'ем сваё, кроўнае, // На працы гарым. // Бач, апостал Павал цягне віно…*» [1, с. 106]. Празаічны тэкст рамана падрабязна тлумачыць абставіны, у якіх адбываецца гулянка апосталаў: «*Запалалі свечкі. Асвяціўся вялікі, на ўсю падлогу, кілім і на сярэдзіне яго — смажаны баран… Усе з рогатам сядалі за сталы, на хвіліну здзіўляліся, што Пан Бог адзін… Хутка віно палілося ракой, — усе гаварылі кожны сваё, не слухаючы іншых, цалаваліся, рагаталі*» [2, с. 221–222].

Сцэна кахання ў паэме пачынаецца як песня блазноце, богу Дыёнісу: «*Слаўся ў вышніх, лаза! // Слаўся, лаза. // Слаўся тая, што дорыць кахання сілу, // Слаўся тая, што гора паможа заліць…*» [1, с. 107]. У рамане каханне становіцца рухавіком памкненняў героя да свабоды, шчасця на зямлі. «*Закінуўшы твар, яна глядзела яму ў вочы, як на святую статую, што раптам ажыла*» [2, с. 209]. Але ў тэксце паэмы каханне, ды і сам вобраз Юрася Братчыка, «якога царква назвала "лжэХрыстом"» [2, с. 5], не з'яўляюцца асноўнай лініяй падзей у паэме. Больш увагі надаецца спадарожнікам Хрыста — апосталам. І менавіта з апосталамі звязаны асноўныя падзеі малой паэмы «Гулянка ў дэкарацыях».

Здрадніцтва Хрысту як увасабленню ідэала чалавечай годнасці, перш за ўсё адлюстроўваецца ў выбары апосталамі ўтрыманскага жыцця — добрай ежы, блазноты, уцех, адмовы ад цяжкіх абавязкаў. Прывядзем урывак з рамана, які дакладна выказвае меркаванне Фамы ў размове з Хрыстом пра апосталаў: «*Імя толькі ганьбяць. Пальцам аб палец на ўмацаваннях не стукнулі. Зброяю валодаць не вучацца. Адно п'юць, да за бабамі… ды кепікі з тых, хто працуе, строяць. Збіць іх на горкі яблык да сказаць, каб вымяталіся з города, калі хочуць*» [2, с. 478].

І таму лагічным завяршэннем такіх дзействаў будзе падман і здрадніцтва. У тэксце паэмы Уладзімір Караткевіч дадае вобраз гулянкі язычніцкім карагодам і пакланенням Д'яблу. У абодвух тэкстах рамана і паэмы прысутнічае, як доказ здрадніцтва, тупат падкоў, пеўня крык і цішыня.

Тупат падкоў звязаны з ахвярапрынашэннем, якое праводзілі язычнікі ў рамане падчас Чорнай імшы: «*Гэта было падобна на прыглушаныя, слізготныя*

крокі дзесяткаў маленькіх ног, сярод якіх часам выдзяляліся цяжкія, нібы ішла вялікая жывёла» [2, с. 317–318]. У тэксце паэмы больш дакладна гучыць пошчак капытоў: «*Проста ў д'ябла капыта // Рэквізітарам п'яным рупна падбітае…*» [1, с. 108].

Наступны вобраз, які сустракаецца ў тэксце рамана і паўтараецца ў паэме, — гэта «пеўня крык». Ён адразу адсылае нас да евангельскага тэксту аб трохразовай адмове Пятра ад Хрыста, сцвярджаючы яго здрадніцтва. Уладзімір Караткевіч наўмысна падкрэслівае крык пеўня як цытаванне евангельскага тэксту.

І трэці вобраз — вобраз цішыні — расшыфроўваецца дакладна ў тэксце рамана і некалькі разоў паўтараецца ў малой паэме, як спустошанне і марнасць ўсіх намаганняў, якія адбываліся на працягу падзей рамана і малой паэмы: «*Толькі Якуб Алфееў, як заўсёды недарэчы, пачаў спрабаваць голас.*

— Гора табе, Серазін… Го-ра… Гора табе, Віфсаіда.

І так яны зніклі за ўзгоркам. Некаторы час яшчэ даносіўся мядзведжы, яловы голас. Пасля засталіся толькі цішыня і зарыва» [2, с. 497].

У паэме мы зноў сустракаемся з акцэнтам на цішыні: *«Пеўня крык. // Цішыня. // Разлілося святло. // Цішыня*» [1, с. 109].

Сцэнарна-рэжысёрскі ход у інсцэніроўцы малой паэмы «Гулянка ў дэкарацыях», быў вызначаны як напісанне Іудай рукапісу Евангелля, таму што ён быў адзіны пісьменны чалавек сярод апосталаў. На працягу дзейства на сцэнічнай пляцоўцы яму перашкаджаюць пісаць, адбываюцца гулянка, здымкі кінастужкі, але ён на кароткі час удакладняе нататкі ў рукапісу, дадае тэкст, выкрэслівае непатрэбнае.

У кульмінацыйнай частцы паэмы адбываецца бой верных Хрысту апосталаў, Фамы і Іуды, і самога Хрыста з езуітамі («Ноч белых крыжоў»). Бой ідзе на заднім прамежку сцэны. На авансцэне працягваецца гулянка апосталаў. Да іх у гэты час прыходзіць езуіт-Д'ябал. Ён кідае срэбныя манеты кожнаму з апосталаў для таго, каб яны адмовіліся ад Хрыста. Апосталы прымаюць манеты, падбіраюць ежу, бутэлькі і знікаюць. Апостал Мацей вяртаецца, але толькі за рукапісам Іуды, бо, па пісанню, у Мацея павінна быць Евангелле. Вяртаецца і яшчэ адзін апостал — Ян, які таксама хоча мець рукапіс: «*Ян сказаў Мацею:*

— Евангелля палову мне давай.

— Н-нашто?

— Ты сабе нейкага Луку знойдзеш, — аблічча было юродскае. — Я — Марку нейкага. Пойдзем — будзе чатыры Евангеллі. Падправім. Што мне вашы мужыцкія заняткі? Я — прарок. Ісціны хачу, благадаці, славы божай.

Мацей падзяліў рукапіс Іуды напалам і змахлярыў, падкінуў сабе яшчэ аркушаў дваццаць, раздзёр ніткі. Усе рушылі дарогаю прэч ад зарыва. Ішлі моўчкі» [2, с. 497].

У заключнай сцэне аслаблыя ад бою апосталы, Фама і Іуда, прыходзяць у прытомнасць. Іуда хоча знайсці рукапіс. Апосталы адзінокія і спустошаныя. Іуда дастае новую чыстую паперу. Фама пачынае надыктоўваць, а Іуда пісаць: «*Будучы на схіле дзён, вырашылі мы, адзін пісьменны, а другі памятлівы,*

распавясці вам, людзі, аб Юрасі Братчыку, якога царква назвала "лжэХрыстом". І не быў ён бог, а быў чалавек. Але для нас, чалавекаў, нават для тых, што ведалі яго, быў ён — бог. І замыслілі мы пакінуць праўду. Можа, яна дойдзе, калі пачнуць канізаваць не ў святыя, а ў Людзі. То й хай будзе праўда. Аман!» [1, с. 5–7]

Апосталы пачынаюць пісаць Евангелле наноў — гэта фінал пастаноўкі.

Аўтар выказвае падзяку студэнтам Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў, якія садзейнічалі ўвасабленню і сталі выканаўцамі інсцэніроўкі «Гулянка ў дэкарацыях» (па матывах твораў Уладзіміра Караткевіча) — Марыне Бельскай, Вікторыі Грышкавец, Лэйлі Мурсалавай, Дар'і Навуменка, Уладзіміру Фалітарыку, Глебу Кармазіну, Раману Казакевічу, Галіне Крупенчык, Таццяне Саўчанка, Таццяне Казак, Раману Несцяровічу, Аляксею Антонаву, Таццяне Лабатрасавай, Ксеніі Паслушнай, Аліне Саленік і іншым студэнтам чацвёртага курса 414а групы спецыяльнасці «Рэжысура свят».

Літаратура

1. Гулянка ў дэкарацыях (Малая паэма) // У. Караткевіч. Быў. Ёсць. Буду: Кніга паэзіі / У. Караткевіч; прадм. Р. Барадуліна. — Мінск: Маст. літ., 1997. — С. 106−109.
2. Караткевіч, У. Хрыстос прызямліўся ў Гародні: Евангелле ад Іуды: раман / У. Караткевіч. — Мінск: Маст. літ., 2007. — 589 с.
3. Леонова, Е. Образ Марии Магдалины в романе В. Короткевича «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» и мировой литературный опыт «С тобой, как с деревом побег, срослась» / Е. Леонова // Уладзімір Караткевіч і яго творчасць у еўрапейскім культурным кантэксце: матэрыялы міжнар. навук. канф., Орша 24−25.11.1995 г. — Мінск, 2000. — С. 168−183.
4. Локун, В. У пошуку маральнага ідэалу. Проза Уладзіміра Караткевіча / В. Локун // Уладзімір Караткевіч і яго творчасць у еўрапейскім культурным кантэксце: матэрыялы міжнар. навук. канф., Орша 24−25.11.1995 г. — Мінск, 2000. — С. 133−152.
5. Русецкі, А.У. Уладзімір Караткевіч: праз гісторыю ў сучаснасць: Нататкі літ. творчасці / А.У. Русецкі. — Мінск: Маст. літ., 1991. — 287 с.
6. Сцяпанава, А. Рысы еўрапейскага постмадэрнізму ў творах Уладзіміра Караткевіча (на матэрыяле рамана «Хрыстос прызямліўся ў Гародні») / А. Сцяпанава // Уладзімір Караткевіч і яго творчасць у еўрапейскім культурным кантэксце: матэрыялы міжнар. навук. канф., Орша 24−25.11.1995г. — Мінск, 2000. — С. 58−62.

Таццяна Супранкова (Мінск)

ФАЎСЦІЯНА Ў ТВОРЧАСЦІ УЛ. КАРАТКЕВІЧА

Беларуская літаратура, пачынаючы са старажытных часоў, заўсёды была ўключана ў сусветны літаратурны працэс. У выніку ўзаемакантакту культур запазычваліся і пераасэнсоўваліся вобразы і сюжэты, якія атрымалі ўжо сваё развіццё ў іншых нацыянальных літаратурах. Пачынаючы з эпохі рамантызму, якая ў беларускай літаратуры ярка прадстаўлена творамі Адама Міцкевіча, Яна Баршчэўскага, Яна Чачота і іншых пісьменнікаў, цікавасць да таямнічых, часам містычных і трансцэндэнтных матываў, выдатна прадстаўленых у неўміручым «Фаўсце» Ё. В. Гётэ, распрацоўваецца пісьменнікамі ў рэчышчы асабістага бачання. Безумоўна, твор вялікага нямецкага асветніка быў пераасэнсаваны беларусамі праз прызму нямецкага рамантызму. На кожным новым этапе

далейшага развіцця нацыянальнай культуры цікавасць да гэта твора не толькі не згасала, але прымушала перачытваць, перакладаць, перастварaць топас фаўсціяны. На мяжы XIX−XX стст. гэта яскрава праявілася ў творчасці класікаў-адраджэнцаў Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, Францішка Аляхновіча, Ядвігіна Ш. і інш. Пасля дзвюх сусветных войнаў беларускія пісьменнікі зноў праяўляюць цікавасць да сусветнай фаўсціяны, узбагачанай інтэрпрэтацыямі Ф. Ніцшэ, О. Шпэнглера, Т. Мана і інш.

Сярод пісьменнікаў, якія самі падкрэслівалі арганічны ўплыў на іх творчасць Ё. В. Гётэ, варта адзначыць Уладзіміра Караткевіча: ён выступіў адным з першых крытыкаў беларускага перакладу «Фаўста» Васіля Сёмухі ў сваім эсэ «І наш “Фаўст”», апублікаваным упершыню ў пятым нумары часопіса «Маладосць» за 1978 г. (праз два гады пасля выхаду ў свет пераклада). Як вызначае мэту свайго даследавання сам пісьменнік: *«…гэтае эсэ не разважанне пра тое, чаго вартая гэтая рэч, а проста некалькі думак аб перакладзе “Фаўста”, аб нашым беларускім “Фаўсце”*» [1]. Цудоўны знаўца нацыянальнай і сусветнай літаратуры, Ул. Караткевіч заўважае, наколькі важным для беларускага чытача было атрымаць пераклад знакамітага шэдэўра на ўласнай мове. Беларусы былі знаёмыя ўжо з рускімі перакладамі М. Халадкоўскага і Б. Пастэрнака, якія выдаваліся і ў нашых друкарнях, але наколькі важнай падзеяй быў выхад перастворанага па-беларуску твора, сведчаць наступныя разважанні пісьменніка: «*Шмат год я ведаў аб тым, што чалавек, пра якога я сёння гавару, перакладае адну з найвялікшых паэм зямлі на беларускую мову. Я ведаў Васіля Сёмуху даўно, ён быў рэдактарам аднаго з маіх твораў і сумленна імкнуўся зрабіць яго лепшым. … Пераклад “Фаўста” рэч, бадай, немагчыма-складаная. Ісці па сцежках Гётэ — як на злом галавы. Дыхаць жыватворным, але высокім паветрам яго горных вяршынь можа не ўсякі.*

І яшчэ адна падстава для трывогі. Я рызыкну сказаць, што пераклад такой рэчы — адзнака сталасці літаратуры, адзнака таго, што плынь яе нястрымная. Не можа паўнакроўна жыць літаратура без Шэкспіра, Дантэ, Гётэ, якія гучаць на яе мове. Першы ў нас ёсць. Другога пакуль што няма. Трэці — толькі што з’явіўся.

І вось пераклад прачытаны да апошняй старонкі. З грудзей вырываецца ўздых палёгкі... Вытрымалі... І ўсе мары юнацтва калі-небудзь узяцца за яго самому адпадаюць. Цяжкая праца выканана дасканала, і пасля яе ўсе твае спробы будуць проста непатрэбнымі...» [1]. Але не выканаўшы пераклад, пісьменнік змог дасягнуць іншага — стварыць свайго, беларускага Фаўста, адметнага і самабытнага.

Класік беларускай літаратуры Уладзімір Караткевіч на працягу плённай шматгадовай творчай дзейнасці працаваў у розных жанрах літаратуры. Ён — цудоўны раманіст, пранікнёны лірык, драматург-наватар, і да таго ж не толькі пісаў уласныя творы, але і ацэньваў дзейнасць іншых майстроў слова. Як літаратурны крытык ён выступаў з артыкуламі пра Францыска Скарыну, Янку Купалу, Якуба Коласа, Дж. Г. Байрана, Ё. В. Гётэ і інш. Ён вельмі добра адчувае ўключанасць айчыннай літаратуры ў сусветны літаратурны працэс, імкнецца падыхаць «жыватворным», «высокім» паветрам гётэўскіх вяршынь,

захапіцца гучаннем верша сусветнага класіка і зрабіць яго «нашым». Ул. Караткевіч заўсёды ў крытычных працах звяртаў увагу на добры і якасны пераклад тэкста з мовы арыгінала, а таксама выкарыстоўваў пералажэнні, прысвячэнні, пераапрацоўкі асобных топасаў, ідэй, матываў ва ўласнай творчасці.

Лірыка — гэта сапраўдная стыхія паэта, дзе яго голас загучаў з поспехам першага зборніка «Матчына душа», які пабачыў свет у 1958 г. Сама назва з'яўляецца знакавай. Матчына душа — гэта вобраз маці, каханай, роднай зямлі, Бацькаўшчыны. Таму тут сустракаецца шмат вершаў, прысвечаных жанчынам. Генеральна іх можна аб'яднаць у адзін агульны вобраз — жаночай душы, якая аддана любіць, усё прабачае, ніколі не здрадзіць, ахвяруе сабой, заўсёды дапаможа, нават у самых няпростых сітуацыях. Гэты вобраз — варыяцыя архетыпу маці альбо жанчыны, ён тыпалагічна блізкі да Вечна-Жаночага (Ewig Weibiche) у Ё. В. Гётэ, які ў фінале «Фаўста» таксама абагульняецца з вобразамі канкрэтных жанчын (перадусім Грэтхен, Маці Божай, Марыі Егіпецкай і інш.). Жаночая душа альбо Вечна-Жаночае — па-над часам і па-за часам, таму ў Караткевіча ў ім спалучаюцца і старадаўняя Беларусь са сваімі легендарнымі героямі, і Беларусь паўстанцаў XIX ст., і Беларусь партызанская, сыны і дочкі якой баранілі родны край ад ворагаў, і Беларусь сённяшняя, сучасная паэту, з набалелымі пытаннямі і нялёгкім пошукам адказаў. Галоўная састаўляючая гэтага вобразу — мудрасць, «кветка матчынай душы», «кветка радзімы».

Наступным крокам стаў выхад у свет у 1960 г. зборніка «Вячэрнія ветразі». Тэмы славутага мінулага, эпізоды ваенных будняў, хараства роднай зямлі тут працягнуты. Але з'яўляецца і новая тэматыка, якая навеяна надыходам касмічнай эры. Таму вобраз вячэрніх ветразяў становіцца таксама сімвалічным: цяпер адкрываюць сусветы новыя караблі. Хоць змянілася форма, але дух пошукаў і прыгод, жаданне паслужыць чалавецтву нязменнае. Паказальным тут выступае «Балада аб арганаўтах». Адразу ж гэта назва адсылае нас да міфа аб арганаўтах, але ў адрозненні ад грэчаскіх паляўнічых за залатым руном на чале з Ясонам, героі Караткевіча скараюць космас, і часам такое вандраванне заканчваецца трагедыяй. Так, у касмічнай экспедыцыі гіне капітан карабля, пасылаючы Зямлі і сваёй каханай развітальныя словы: *«Усе жанчыны на свеце — ты, // ўсе мужчыны на свеце — я»* [2]. Вобразы каханай жанчыны, адзінай Яе, Маці-зямлі (як радзімы) і таксама планеты Зямлі тоесныя, гэта далейшае развіццё канцэпцыі Вечна-Жаночага. Акрамя гэтага, як і Ё. В. Гётэ ў «Фаўсце», У. Караткевіч падымае пытанне небяспекі навуковых і тэхнічных адкрыццяў, якія не заўсёды могуць паслужыць на карысць людзям. Яркім прыкладам гэтаму з'яўляецца верш «Прарок Геронім Босх», дзе мастак Паўночнага Адраджэння параўноўваецца з біблейскімі прарокамі, якія бачылі жахлівыя карціны сучаснага ім заняпаўшага грамадства і казалі яму пра будучыню, заклікаючы да навяртання. Паэт кажа пра трагічнае дваццатае стагоддзе, убачанае ім на карцінах вялікага Босха, танкі, гранаты, атамныя грыбы, «якіх тады не было». Але ў завяршэнні У. Караткевіч верыць у чалавека, як і Ё. В. Гётэ ў свайго Фаўста: *«Зведаўшы чалавека, // Зведаўшы мора і сушу, // Не мог ты ведаць, што ў свеце // Стальныя вырастуць душы, // Што на хлуслівых*

і хцівых // Узнімецца іх рука // І вытрасе іх са скуры, // Як бульбу гнілую з мяшка» [2]. Стальныя душы — таксама інтэрпрэтацыя адроджанай фаўстаўскай душы ў фінале драматычнай паэмы Гётэ, толькі ў Караткевіча гэтыя звышлюдзі здольныя змагацца са злом тут на зямлі, якая і з'яўляецца раем.

Наступны зборнік вершаў «Мая Іліяда» выходзіць у 1969 г., уверцюраю да яго служыць «Беларуская песня», дзе аўтар расказвае пра сваю зямлю. Нягледзячы на адсыл да гамераўскай тэматыкі, які дае нам назва зборніка, антычных матываў тут няшмат, затое пераважаюць біблейскія. Зразумела, што Іліёнам для паэта з'яўляецца Бацькаўшчына, таму ён і распачынае Песню аб Беларусі «Беларускаю песняю». У вершы гучыць прысяга вернасці роднай зямлі, якая містычна працягнецца і пасля смерці. Паэт гатовы нават мёртвым узгадваць яе прыгажосць, пяшчоту і цеплыню, ніколі не пакінуць. Зноў жа паўстае вобраз полацкай Сафіі, скарбонкі мудрасці, сімвала мудрасці старадаўняй зямлі беларускай.

Фінальны зборнік «Быў. Ёсць. Буду» падводзіць вынік творчаму шляху паэта. Таму верш з аднаіменнай назвай, якім аўтар распачынае яго, адсылае нас да топаса помніка, калі ацэньваецца ўласны ўнёсак у скарбонку сусветнай культуры, пакінутая нашчадкам спадчына пісьменніка. Паэт «быў, ёсць і будзе»: *«За ўсіх, хто крывёю піша // Ў нязгодзе // З рабства подлай дарогай, // Хто за Край Свой Родны, за ўсе Народы // Паўстане нават на Бога»* [3]. Лірычны герой Караткевіча за свабоду, як і Фаўст, згодны паўстаць нават на Бога. Такі герой заслугоўвае таго, каб «узнесціся ў неба».

Фаўсціянскія матывы распрацоўваюцца Уладзімірам Караткевічам у шматлікіх творах празаічнага жанру, гэта і асобныя алюзіі, і цэлыя фабульныя пералажэнні. Так, асабліва відавочна запазычанні назіраюцца ў «Кніганошах», «Чортавым скарбе», «Мужыку і дзіве аднавокім», «Ночы», «Пане тванным, шляхціцы багняным», у рамане «Хрыстос прызямліўся ў Гародні».

Самым яскравым пераасэнсаваннем сусветнай, у тым ліку і гётэўскай фаўсціяны, на наш погляд, з'яўляецца «Легенда аб бедным д'ябле і аб адвакатах Сатаны» (1961) і аповесць «Ладдзя Роспачы» (1968). Галоўны герой легенды праходзіць шлях ад чорта да Чалавека, ад Мефістофеля да Фаўста: Рагач — ён жа Андрэй Рогач, ён жа магнат Андронік Рагінскі, ён жа кароль Андронік І. У Гервасія Вылівахі таксама ёсць нешта і ад Фаўста, і ад Мефістофеля. У артыкуле «І наш Фаўст» Ул. Караткевіч акцэнтуе асаблівую ўвагу менавіта на Мефістофелі і адзначае, што Васілю Сёмуху добра ўдалося схапіць гэты вобраз: *«Мефістофель увогуле ўдаўся перакладчыку. Як і ў Гётэ, ніяк не можаш пазбыцца думкі, што аўтар ім трохі любуецца. Так, нарабіў пад канец шмат дрэннага (трэба ж яму апраўдаць сваю рэпутацыю), так, з'едлівасць. Але, нягледзячы на ўсё наноснае, ён багаборац, а значыцца ў сім-тым блізкі да ўвасобленага чалавека. Нахабны, дзёрзкі, вясёлы, злосны... і на дзіва сімпатычны. Сапраўдны іронік, хітруга, сафіст, цынік — і істота, якая чыніць дабро. Уладар дзіўнай, але цалкам натуральнай дыялектыкі: жыць — каб адмаўляць. Частка цемры, якая спарадзіла святло»* [1].

Заўважым, што асноўнаму, чаму насуперак жаданням Сатаны і пекла вучыцца Рагач, тоесна мефістофелеўскаму злу, з якога ўтвараецца дабро.

У легендзе менавіта ён спараджае святло, з чорта ператвараецца ў Чалавека, імкнецца зрабіць свет лепшым. Таму аўтар Легенды так яскрава іграе на кантрасце пачатка, прадстаўленага пеклам і змрочнымі замалёўкамі на зямлі, дзе таксама пануе пякельны агонь войнаў, і канца, калі апісвае той зямны рай, які здольны стварыць той, хто любіць сваю Бацькаўшчыну.

Разважаючы над удачамі беларускага перакладу, Караткевіч адзначае, што вобраз Мефістофеля сапраўды самы каларытны, наймацнейшы: «*Бо ён — гэта скепсіс, гэта адмаўленне старога, пробны камень чалавечай думкі і стымулятар чалавечага поступу, а значыць, неабходная частка нас саміх»* [1]. Калі звярнуцца да кульмінацыйнага моманту «Ладдзі Роспачы», то менавіта дзякуючы гэтаму прынцыпу Гервасій Выліваха і становіцца пераможцам Смерці: *«Рабі нечаканае, рабі, як не бывае, рабі, як не робіць ніхто, — і тады пераможаш. Нават калі ты слабы, як камар пасярод варожага мора. Таму што толькі дурні разважаюць заўсёды па правілах здаровага сэнсу. Таму што чалавек толькі тады чалавек, калі ён дзёрзка рве панылае наканаванне і плюе на "спрадвечны" закон»* [4].

Важнае месца ў легендзе адведзена тэме двайніцтва (якая навеяная рамантызмам), матыў гэты закранае не толькі галоўнага героя, але і жанчыну, якую ён кахае (Дубраўка, яна ж і каралева Агата — «длань святла і молат цемры, двайнікі ў чалавечых увасабленнях сваіх»). Калі Гервасій сустракае каханую Бярозку ў Ладдзі Роспачы, яе вобраз да болю таксама знаёмы яму.

Прамыя алюзіі на «Фаўста» Ё. В. Гётэ прысутнічаюць пры апісанні кабінета Сатаны ў легендзе. У пякельных універсітэцкіх аўдыторыях таксама вывучаюць гэты твор, дзе «ў скажоным выглядзе падаецца станоўчы вобраз Мефістофеля». Канцэпцыя «смерці і ўваскрашэння», цэнтральная ў Ё. В. Гётэ, распрацоўваецца і У. Караткевічам: Рогач пераўвасабляецца ў чалавека, Гервасій пападае ў царства смерці і зноў вяртаецца на зямлю (рай) разам з каханай.

Заслугоўвае ўвагі і гульня з лічбавай сімволікай. Галоўнаму герою «Ладдзі Роспачы» Гервасію трыццаць тры гады. Паводле біблейскіх інтэрпрэтацый, гэта ўзрост духоўнай спеласці чалавека, узрост дасягнення важных жыццёвых рэзультатаў. Таму Гётэ праводзіць свайго Фаўста праз амалажэнне, каб ён з шасцідзясяцігадовага ператварыўся ў трыццацігадовага, каб змог шмат чаго здзейсніць і спасцігнуць. У канцы выпрабавання Выліваха атрымлівае яшчэ сорак гадоў жыцця (таксама сакральная лічба), як і Фаўст. Яшчэ адным паказальным момантам з'яўляецца тое, што У. Караткевіч, як і Ё. В. Гётэ, часам дзеяння выбірае шаснаццатае стагоддзе, эпоху Адраджэння, калі свет стаяў на парозе Новага часу.

Як і многія літаратары дваццатага стагоддзя, Уладзімір Караткевіч таксама спрычыніўся сваёй творчасцю да тэматыкі фаўсціяны, стварыўшы свае самабытныя і непаўторныя інтэрпрэтацыі.

Літаратура

1. Караткевіч, У. І наш Фаўст [Электронны рэсурс] / У. Караткевіч — Рэжым доступу: http://uladzimir-karatkevich.com/arh/arh.html. — Дата доступу: 23.10.2013.

2. Караткевіч, У. Вячэрнія ветразі [Электронны рэсурс] / У. Караткевіч — Рэжым доступу: http://uladzimir-karatkevich.com/arh/arh.html. — Дата доступу: 23.10.2013.
3. Караткевіч, У. Быў. Ёсць. Буду [Электронны рэсурс] / У. Караткевіч — Рэжым доступу: http://uladzimir-karatkevich.com/arh/arh.html. — Дата доступу: 23.10.2013.
4. Караткевіч, У. Ладдзя Роспачы [Электронны рэсурс] / У. Караткевіч — Рэжым доступу: http://uladzimir-karatkevich.com/arh/arh.html. — Дата доступу: 23.10.2013.

Юлия Сединина-Барковская (Минск)

АНТИЧНЫЕ МИФОЛОГИЧЕСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ И ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА СОВРЕМЕННОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Т. ПРАТЧЕТТА, А. САПКОВСКОГО И О. ГРОМЫКО)

Проблема восстановления и сохранения экологического равновесия является одной из наиболее актуальных проблем современности. Формирование «общества потребления» привело к неотвратимо надвигающейся катастрофе, и то, что еще недавно гордо именовалось научно-техническим прогрессом, обнаружило свой разрушительный характер. Пытаясь найти способы гармонизации человеческой деятельности и вечных законов природы, ряд писателей обращается к мифологии, поскольку именно здесь накапливались опыт и знания многих поколений. «Мифы были чем-то вроде энциклопедии жизни: в них можно было найти ответы на все главные вопросы бытия» [1, с. 19]. Следует помнить, что человек-носитель мифологического сознания прекрасно ориентировался в окружающем мире и ощущал себя одним из его неотъемлемых компонентов. По мнению современного астрофизика К. Сагана, человек был «отдельной мелодической линией в космической симфонии жизни» [1, с. 250].

Слияние человека с окружающим миром, ощущение себя частью природы порождало анимистические представления, т. е. веру в то, что растения и животные имеют такую же, как у человека, душу. Наглядным примером анимизма в древнегреческой мифологии являются такие существа, как дриады. Напомним, что дриадами называются нимфы — покровительницы деревьев (от древнегреческого *δρῦς* — «дуб»). В древнегреческой мифологии необходимо разграничивать дриад и гамадриад (древнегреч. *ἅμα* — «вместе»), гораздо более тесно соединенных с деревьями и умирающих вместе с ними. Очевидно, в данном случае душа дерева как бы локализована в нем и должна разделить его судьбу, тогда как дриады воплощают в себе более позднее представление о том, что «*дерево является не телом, а только пристанищем духа дерева, который по желанию может его покидать или возвращаться*» [12, с. 128].

Однако уже в Древнем Риме мы можем заметить смешение указанных мифологических фигур, к примеру, в изложенном Овидием мифе о царе Фессалии Эрисихтоне, срубившем священный дуб и этим убившем живущую в нем дриаду:

И только разить топором он наискось начал,
Дуб содрогнулся, и стон испустило богинино древо.

В то же мгновенье бледнеть и листва, и желуди дуба
Стали; бледностью вдруг его длинные ветви покрылись.
А лишь поранили ствол нечестивые руки, как тотчас
Из рассеченной коры заструилася кровь…

(«Метаморфозы», VIII, 757–762. Перевод С. Шервинского.)

Без сомнения, образ прекрасных дев — духов деревьев — показался в достаточной мере привлекательным для создателей вымышленных миров литературы фэнтези. Впервые дриады как одна из древних дочеловеческих рас появляются в романе популярного английского писателя Т. Пратчетта «Цвет волшебства» (1983), первом произведении знаменитого цикла о Плоском Мире. Впрочем, поскольку цикл задумывался автором как пародия на фэнтези-литературу и одним из основных авторских приемов является подчеркнутая эклектичность повествования, то Т. Пратчетт умышленно не создает законченного описания расы: дриады как абсолютно неожиданно возникают в повествовании, так же неожиданно из него и исчезают: «*Но откуда здесь взялись дриады? Насколько помнил Ринсвинд, древесный народец вымер много столетий назад. Был вытеснен в процессе эволюции людьми, подобно большинству остальных Сумеречных Народностей… Дриады…, как считалось, вымерли много лет назад, вместе с феями*» [10, с. 155]. Причисление дриад к Старшим Народам и, соответственно, помещение их в фэнтезийное миропостроение мы также встречаем в саге о Цири и Геральте знаменитого польского фантаста, одного из классиков жанра фэнтези Анджея Сапковского (начиная со второго романа — «Меч предназначения» (1992)). Однако его дриады связаны с античными источниками достаточно опосредованно и представляют собой удивительную поэтико-символическую интерпретацию древних мифов. Пожалуй, наиболее наглядную связь с греческим мифом демонстрирует наша соотечественница О. Громыко в т. н. «белорском цикле» романов. Наиболее подробно дриады как одна из Разумных Рас описаны в романе цикла «Верные враги» (2009). Разработка указанной фантастической расы О. Громыко осуществляется гораздо более детально.

Рассмотрим сперва модели взаимоотношений дриад с их вместилищами — деревьями, созданные различными авторами. В древнегреческой мифологии можно выделить несколько видов дриад в зависимости от деревьев, с которыми они связаны. В романе «Верные враги» О. Громыко предоставляет нам следующую информацию: «*Дриады, вопреки распространенному мнению, жили далеко не во всяких деревьях, предпочитая довольно редкую породу — снежный ясень…*» [3, с. 176]. Таким образом, мы можем заключить, что в разработке указанных персонажей автор использует миф о ясеневых дриадах — Мелиях (древнегреч. *μελία* — «ясень»), рожденных из крови оскопленного Урана (Гесиод «Теогония», 183–187). Также, поскольку в фэнтези дриады представляются одной из древних рас, нам кажется необходимым упомянуть об антропогоническом значении ясеня. Согласно мифу о пяти веках человечества, наиболее полно изложенному у Гесиода, третье поколение людей — медное — произошло от ясеневых деревьев. Вероятно, т. к. ясень использовался для изготовления копий, то и стал родоначальником самого воинственного поколе-

ния. Возможно также, что именно на этом основании богиня возмездия Немесида изображалась с ясеневой ветвью в руке [6, с. 117–118]. Примечательно также, что стрелы дриад в романе А. Сапковского, мстящих людям за попытки захвата священного леса Брокилон, также имеют ясеневое древко [11, с. 520].

У Т. Пратчетта деревом дриад, в соответствии с этимологией их названия, является дуб. У А. Сапковского, согласно традиции древнегреческой мифологии, священный лес составляют различные виды деревьев, однако именно дуб соответствует Верховной Дриаде, Повелительнице Брокилона: «*Деревом Эитнэ был, конечно же, дуб. Точнее — три сросшихся комлями дуба, все еще зеленых, безо всяких признаков увядания, хотя Геральт определил их возраст лет в триста, не меньше*» [11, с. 553]. Следует отметить, что дуб также находит свое отражение в антропогонических воззрениях греков (Гомер «Одиссея», XIX, 163), в соответствии с народным поверием, что дуб был первым растением на земле [6, с. 109]. В то же время в произведениях О. Громыко образ дуба также постоянно присутствует в описаниях дриад и территории их обитания — Ясневого Града. Так, «*сами деревья напоминали дубы, такие же кряжистые и высокие*» [3, с. 176]. Упоминается дуб и в описании звука шагов дриады в повести «Капкан для некроманта» цикла «Белорские хроники»: «*По ступенькам крыльца будто дубовой веткой прошуршали, и к нам присоединилась Ларрина*» [4, с. 95].

Также по-разному авторами описывается способность дриад жить в деревьях. У О. Громыко фигурирует традиционная для древнегреческой мифологии модель соединения: «*С деревьями они связаны вовсе не неразрывно, хотя в Ясневом Граде сливаются с ними каждую ночь (или день, в зависимости от настроения). Но в случае необходимости спокойно покидают лес на месяцы, а то и на годы…*» [3, с. 177]. У Т. Пратчетта модель «многоквартирного» дерева дриад напоминает гибрид небоскреба с муравейником, а вполне естественный внешний вид дерева получает квазинаучное объяснение при помощи понятия «мирового древа»: «*То, что ты принижаешь названием «дерево», на самом деле четырехмерный аналог всей многомерной вселенной, которая… Нет, вижу, ты этого не знаешь*» [10, с. 155]. В то же время А. Сапковский представляет вниманию читателя значительно более реалистическую и интересную, на наш взгляд, модель экологически совершенного симбиоза: « — *Геральт! −шепнула Цири. — Эти домики живут. У них есть листочки! / — Они из живого дерева, — кивнул ведьмак. — Именно так живут дриады, так строят свои дома. Ни одна дриада никогда не причинит боли дереву топором или пилой. Они любят деревья. Но умеют делать так, что ветки растут, образуя домики*» [11, с. 544].

Как мы указывали выше, уже в античности вопрос о связи жизненной силы дриады и ее дерева решался неоднозначно. К примеру, глава александрийской поэтической школы Каллимах в гимне «К острову Делос» оставляет вопрос открытым:

Мелия, нимфа тех мест, плясунья, думать забыла
О хороводах, и бледность покрыла робкой ланиты,
Ибо страшилась она за дуб соприродный, увидев,

Как сотряслась Геликонова грива. О Музы, откройте,
Правда ль, что с деревом вместе на свет рождаются нимфы?
Нимфы ликуют, когда от дождей кудрявится древо;
Нимфы тоскуют, когда опадают листья у древа…
(80–85. Перевод С. Аверинцева.)

Вопрос о связи жизнеспособности дриады с целостностью дерева О. Громыко кардинально решает в пользу дриад. Эмоциональная окраска, указанная эллинистическим поэтом, здесь, впрочем, также присутствует.: «*Если же подкараулить момент, когда дриада внутри, и начать кромсать ясень топором… то оттуда вовсе не потечет кровь, а вылезет разгневанная тетка и запросто даст вам в глаз*» [3, с. 178]. В свою очередь, двойственная природа дриад, несомненно, дает автору простор для словесной игры (например, *«войдешь в заповедный лес только через наши бревна*» [3, с. 178]. Однако гибель избранных дриадами деревьев напрямую зависит от смерти самих дриад и позволяет судить о приключившейся беде даже на расстоянии: «*…через три дня ее дерево рухнуло, и дриады объявили официальный недельный траур…*» [3, с. 115]. В данном случае нами скорее усматривается аналогия с другой разновидностью нимф — ореадами, горными нимфами, с рождением каждой из которых на вершинах гор вырастают высокие деревья, считающиеся священными и засыхающими на корню в тот миг, когда души горных нимф расстаются с жизнью (Гомеровский гимн IV, с. 257–272).

Т. Пратчетт придерживается версии о взаимозависимости состояния здоровья дриады и дерева. Впрочем, степень причиненного вреда, вероятно, способна градуироваться: «*…девушка опустилась напротив и принялась молча разглядывать волшебника, время от времени потирая глубокую царапину на предплечье. / Ах да, дриада настолько связана со своим деревом, что страдает от ран вместе с ним, припомнил Ринсвинд*» [10, с. 155].

В свою очередь в романах А. Сапковского угроза распространяется не на единичные деревья и их дриад. Одержимые жаждой наживы люди стремятся уничтожить священный лес Брокилон и его защитниц-дриад, презрительно именуемых «*духобабами*»: «*Не задирай носа, лесное чудище, бестия из пущи, реликт прошлого, а послушай, чего желаем мы… А мы желаем кедра, дуба и гокори, желаем красного дерева, тиса на луки и мачтовых сосен… Желаем рубить и пилить, и рыть землю, не опасаясь свиста стрел. … Мы не желаем терпеть в своих пределах какой-то Брокилон — лес, в который не можем войти. Такой лес раздражает нас, злит и сгоняет сон с вежд, потому что мы — люди, мы распоряжаемся этим миром. Мы можем, ежели захотим, допустить в наш мир нескольких эльфов, дриад или русалок. Если они не будут слишком нахальны. Подчинись нашей воле, Ведьма Брокилона. Или сгинь*» [11, с. 556]. Автор использует мифологию дриад как символ потребительского отношения к природе, ведущего к катастрофе. О недопустимости подобного подхода предупреждают и античные писатели. В «Аргонавтике» Аполлония Родосского мы находим рассказ о нечестивце, проклятом гамадриадой и вместе с потомками осужденным на растущую бедность:

…он, неразумьем объятый,

Дуб тот срубил, уступая мятежному юности пылу.
И потому-то его в грядущем долей убогой
Вместе с детьми покарала она.

(II, с. 480–483. Перевод Г. Церетели.)

В то же время воинственные дриады, отстаивающие существование родного леса с луками в руках, без сомнения, вызывают ассоциацию с Артемидой, особенно ее почитание на полуострове Пелопоннес, где преобладают связи богини с культами деревьев. К примеру, здесь ее называли Лигодесма, поскольку ее образ был связан с ивой, а также Кариатида и Кедреатида — по названиям деревьев каштан и кедр. В то же время Артемида являлась предводительницей нимф и первоначально, вероятно — главной нимфой. [5, с. 123; 8, с. 22–23]. Безжалостность дриад Сапковского также соотносится с древнейшими представлениями об Артемиде как страшном божестве, несущем своими стрелами смерть людям, которые мы находим у Гомера.

В славянских литературах давно сформирована прекрасная традиция фантастической литературы. Особо следует подчеркнуть, что в последнее время все чаще принято говорить о феномене именно славянской фантастической литературы, сообщившей традиционным фантастическим жанрам более глубокую и актуальную проблематику. При помощи одних и тех же мифологических образов авторы рассматривают различные аспекты одной из наиболее актуальных проблем современности. А. Сапковский наглядно демонстрирует, какими разрушительными способны стать природные силы при исключительно потребительском обращении с ними. В свою очередь у О. Громыко дриады служат своеобразным воплощением экологического равновесия, соразмерности природы и разумных существ.

Литература

1. Альбедиль, М. Ф. В магическом круге мифов / М. Ф. Альбедиль. — СПб., 2002.
2. Аполлоний Родосский. Аргонавтика // Александрийская поэзия / сост. М. Грабарь-Пассек. — М., 1972.
3. Громыко, О. Верные враги / О. Громыко. — М., 2009.
4. Громыко, О. Капкан для некроманта / О. Громыко Белорские хроники / О. Громыко. — М., 2008.
5. Зайцев, А. И. Греческая религия и мифология / А. И. Зайцев. — М., СПб., 2005.
6. Кагаров, Е. Г. Культ фетишей, растений и животных в Древней Греции / Е. Г. Кагаров. — М., 2012.
7. Каллимах. Гимны / Каллимах // Александрийская поэзия / сост. М. Грабарь-Пассек. — М., 1972.
8. Нильссон, М. Греческая народная религия / М. Нильссон. — СПб., 1998.
9. Овидий. Метаморфозы / Овидий // Собрание сочинений: в 2 т. — СПб., 1994. — Т. 2.
10. Пратчетт, Т. Цвет волшебства / Т. Пратчетт. — М., 2006.
11. Сапковский, А. Меч Предназначения / А. Сапковский // Последнее желание. Меч Предназначения / А. Сапковский — М., 2005.
12. Фрэзер, Дж. Дж. Золотая ветвь / Дж. Дж. Фрэзер. — М., 1998.

Анна Покало (Брест)

МОДЕЛЬ ГЕРОЯ В МОНОДРАМАХ Н. КОЛЯДЫ («РОДИМОЕ ПЯТНО», «АМЕРИКАНКА») И Д. БАЛЫКО («PINE BAR»)

В современном культурном пространстве соотношение между такими фундаментальными понятиями, как множественность и единственность определяет вектор развития историко-культурного процесса в целом. Для литературы как органичной его части актуальной остается проблема реконструкции классических жанровых модификаций и формирование новых жанровых моделей и их вариаций. Соотношение между логическим и иррациональным в условиях трансформации социума, множественность «вкраплений» другого (языка, культуры, субкультуры) в национальные культуры дает предпосылки для возникновения нового типа вторичной реальности. Закономерным завершением становится в таком случае смена культурных парадигм, а в литературе — течений, направлений, стилей. Этимология термина господствующего течения «постмодернизм» подразумевает экзистенциальный тупик. Русская литература со свойственной ей чуткостью фиксирует это состояние незавершенного гештальта в целом у всего общества, актуализируя те жанровые модели, которые уже имели место при деформации общественного сознания и, как следствие, поиске стабильности не только в духовно-нравственной, но психолого-физиологической, экономической, политической и других сферах.

Современное литературоведение Беларуси, обращаясь к наследию белорусской и русской литератур, заново осмысливает проблемы развития литературного процесса и помогает понять закономерности возникновения новых жанровых форм, их эволюцию в литературе XX в. Особую позицию в системе жанров занимает монодрама. Сложность и многогранность монодраматической жанровой модели заставляет обратиться к истокам возникновения и формирования данного жанра в русской литературе начала XX в. Монодрама на микроуровне рефлексирует реализацию соотношения множественности и единичности. О недостаточной изученности данного феномена свидетельствуют малочисленные исследования, посвященные данной проблеме. В большинстве научных публикаций интерпретация термина монодрама происходит в контексте изучения драматургического опыта XX−XXI вв. и творчества отдельных персоналий в истории литературы, не считая декларации монодрамы и ее практической реализации на сцене Н. Евреиновым и А. Кугелем.

Для выявления жанровых дефиниций монодрамы первостепенной становится проблема героя. С одной стороны, потому что, по определению Н. Евреинова, драматурга, режиссера и теоретика театра начала XX в., монодрама — это «такой род драматического представления, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» [3, с. 8]. Фактически, «единый действующий», «субъект действия» выступает детерминантом для жанровой модели. Универсум «одиночества», «единичности» воспринимается при этом не только сценически через актера, но и имплицитным читателем. Структура монодрамы

направлена на зрительную «инсталляцию» имажинативной сферы главного героя, его «внутренней точки зрения или жизненной правды» [7, с. 226]. Из всего вышесказанного вытекает и особенности взаимодействия между зрителем и главным героем, субъектом действия, потому что в соответствии с теорией Н. Н. Евреинова, срабатывает принцип «сценического тождества монодрамы с представлением действующего» [3, с. 8], т. е. видение всего происходящего одним персонажем, обуславливает «переживание, заражающий характер которого, вызывая, — по словам Н. Евреинова, — во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в «мою драму».

С другой стороны, проблема героя в современной монодраме тесно связана с проблемой героя в драматургии «новой волны». Вопросы нравственности тесно переплетаются с психологическими трудностями современного человека. Не случайно современную русскую и белорусскую драму исследователи именуют антропоцентричной, т. к. в ней преобладает личностное над социальным и создается портрет «негероического героя», тем не менее, способного нести положительную программу. Таким героям свойственно «заигрываться» с жизнью, терять ощущения реальности, причем трудно разобраться, где реальность, а где вымысел. Их объединяет постоянное пребывание в состоянии дискомфорта и поиск путей гармонизации своей жизни. Принцип «единого действующего» в решении экзистенциального конфликта становится отправной точкой для пересечения эстетических и этических начал.

Монодрамы Н. Коляды и Д. Балыко не только реализуют основные направления современной антропоцентричной драмы, но и представляют новый тип социально-экзистенциального и социально-онтологического героя. В монодраматических произведениях данные модели героев представлены наиболее выразительно. Кроме того, специфика героев в монодрамах Н. Коляды («Американка», «Родимое пятно») и Д. Балыко («Ангелика решает продаваться», «Pine Bar») заключается в том, что «единое действующее лицо» — женского пола. В абсурдном мире, лишенном гармонии, женское сознание оказывается наиболее уязвимым. Женщина не ищет смысл жизни как таковой, а пытается выжить, поборов собственные страхи, одиночество и ненужность. Поэтика жанровой модели монодрамы способствует демонстрации поиска самоопределения героя в условиях экзистенциального одиночества повседневности. Закономерно, что в условном мире монопьес появляются вымышленные самими героинями персонажи, к которым они и обращают свои монологи. Пустота, возникающая во внутреннем мире субъектов действия, заставляет их играть. Игра становится смыслом существования, заменяя собой все остальное. Она не действие, а лишь его имитация. В отличие от героев других жанровых моделей современной драматургии, склонных компенсировать внутреннюю пустоту, «возникающую на месте духовной вертикали в картине мира современного человека», инфантильностью, ленью и бездействием («Русский сон» О. Михайловой, «Русскими буквами» К. Драгунской)» [2, с. 41], игра становится активным способом рефлексии, попыткой увидеть выход из сложившейся кризисной ситуации, хотя бы придти к внутренней гармонии. Это в полной мере согласуется с тем, что природа

героя монодрамы восходит к «Парадоксу об актере» Дидро. Герой монодрамы, даже если она и представляет собой монопьесу для чтения, всегда актер. «Истинный талант актера заключается в серьезном изучении внешних симптомов чужой души, в умении обмануть нас искусственным воспроизведением этих симптомов. Чувствуют ли актеры в эту минуту что-нибудь или ничего не чувствуют — до этого нам нет никакого дела, тем более, что это скрыто от наших глаз», потому что, «если бы было дано знать вещи такими, каковыми они есть, у нас не было бы нужды в искусстве» [6].

Всех героинь объединяет деформация социальной перцепции. Их нельзя назвать асоциальными, тем не менее, они при свойственной им типичности, оказываются неадаптированными к окружающему миру, продолжая традицию неудачников, «блаженных», «идиотов» и «недотеп» в русской литературе. Их экзистенция обусловливает не столько социальную маргинальность, сколько психологическую обособленность, состояние пограничности между реальным и виртуальным (созданным в их сознании) миром. Драматурги интерпретируют маргинальность как состояние «выброшенности» из общего хода жизни, который для большинства считается нормальным и естественным. В пьесах Н. Коляды героя классифицируют как «маленького человека-маргинала» (Н. Журавлев, Н. Лейдерман). О своих персонажах драматург замечает: «Я обожаю своих героев, жалею и люблю их. Люди, о которых я пишу в пьесах, это люди провинции: мучающиеся, живущие на краю пропасти, страдающие, счастливые и несчастные, убогие и прекрасные. Я их очень хорошо знаю, этих людей. Они всегда хотят взлететь над болотом, но Бог не дал им крыльев, и они это понимают» [5]. Повторим, что в монопьесах автора в связи с их насыщенной психологичностью эти качества героев проявляются более рельефно. Автор обнажает их боль и в то же время лечит ее.

Несмотря на то что, поведение персонажа в большинстве случаев обусловлено обстоятельствами, тем не менее, его поступки и высказывания не диктуются складывающейся в процессе действия монодрамы ситуацией. Этим жанровая модель монодрамы существенно отличается от драматургических произведений других жанров. Сущность героя монодрамы проявляется в его высказываниях и отношении к окружающей действительности и раскрывается в художественном пространстве монодрамы. Развертывание образа героя в то же время из-за специфики сюжета обладает рядом особенностей. Героини Н. Коляды и Д. Балыко не попадают в ситуации, которые требуют от них поступка. Само речевое высказывание, которое в данном драматургическом дискурсе представляет собой диалогизированную прозу, схожую с «потоком сознания», есть поступок, заменяющий отношение между героями. Автор, идентифицируясь с персонажем, выражает свою точку зрения опосредованно. В пьесах Д. Балыко и Н. Коляды повествователь (рассказчик) и герой — одно лицо. Как следствие, совпадают «точки зрения»: пространственно-временная, эмоционально-оценочная (по классификации Б. Кормана). Автор не меняет носителя «точки зрения»: мир представляется не таким, какой он есть на самом деле, а каким видит его герой, сквозь призму его жизненных позиций и ценностных ориентаций.

В пьесах Н. Коляды и Д. Балыко прочие персонажи отсутствуют, т. е. характер героя нельзя определить из суммы его взаимоотношений и взаимодействий с другими персонажами и окружающим миром. Спецификой любого драматического произведения является то, что действие происходит непосредственно в момент его восприятия зрителем/читателем, потому для более глубокого анализа модели героя можно рассматривать субъект действия драмы с позиции межличностной коммуникации. В ситуации диадического общения каждый участник коммуникативного акта реализует себя как минимум в 4 ипостасях (Т. Ньюком, Ч. Кули). Следовательно, для формирования образа у реципиента имеется как минимум 4 позиции: 1) каков герой на самом деле; 2) каким он видит сам себя; 3) каким его видит собеседник; 4) каким ему представляется его образ в сознании его собеседника. В монодраме в связи с исключительной позицией единого действующего две позиции отсутствуют («каким его видит собеседник», «каков герой на самом деле»). С другой стороны, акцент на воссоздании образа, как проекции собственного восприятия героя, позволяет монодраме представлять «я»-концепцию субъектов действия в деталях, тем самым усиливая психологичность пьес такого вида. «Я»-концепция субъектов действия монодрам Коляды и Д. Балыко схожи и включают в себя ряд компонентов «я». Обратимся к их характеристике.

«Настоящее я» — то, какими герои кажутся себе в действительности в данный момент. У обоих авторов субъекты действия одинокие и неприкаянные женщины, типичные для нашего общества. Как каждый человек, они стремятся к счастью и пониманию. Сами себе они кажутся более значимыми, чем есть на самом деле: более исключительными, одаренными и соответственно непризнанными: «Вы подумали, что я продавщица? Именно они в таком виде продают на улице зимой яблоки и беляши. Нет, что вы! Я художник, я пианистка, вот и мой инструмент, вы это уже поняли, да? (Н. Коляда «Родимое пятно») [4]. «Динамическое я» — то, каким «я» ставит себе целью стать. Все героини мечтают стать хорошими, изменить свою жизнь. Чаще всего они мечтают хорошо сыграть свою роль, даже если их сцена — сама жизнь. Здесь в полной мере срабатывает инстинкт театральности, о котором писал Н. Евреинов: «я покажу, что я умею! Я хорошая артистка! Я долго училась, чтобы стать актрисой, это была моя мечта, и я ею стала, но я не виновата, что меня так долго затирали, не давали больших ролей, до пенсии ели в этом театре, постойте, я сейчас, я развлеку вас, я успокою вас, я угожу вам» [4]. «Фантастическое я» — каким «я» хотел бы быть, если бы все было возможно. В связи с тем, что социальные позиции персонажей обусловлены и статичны, в то время как в когнитивно-эмотивной сфере за героинями наблюдаются признаки прогрессирующего умственного расстройства, то «фантастическое я» приобретает различные формы и меняется через короткие промежутки времени. Мечтают героини о двух вещах об изменении своего предначертания в целом и о возвращении молодости. Причина всех неурядиц героини монодрамы «Родимое пятно» — отметка на лице, а старость — причина бессилия, одиночества и несвободы. В пьесе «Pine Bar» Д. Балыко героиня тоже мечтает о легкости и свободе: «А теперь, позвольте, я улечу… Я буду бабочкой… Одиноким ночным

мотыльком. Не бойтесь. Это совсем не страшно. Я никогда не боялась смерти… Мотылек должен сгореть…» [1]. «Будущее или возможное я» — то, каким, по мнению «я», оно может стать. Будущее субъектов действия туманно, потому что в мире, где реальность граничит с ирреальностью, воображаемый мир может оказаться более притягательным, а сам трагизм ситуации удовлетворит потребность в исполнении главной роли, о которой грезит каждый актер.

Таким образом, в монодрамах Н. Коляды и Д. Балыко представлена модель героя, сочетающего в себе традиционные и новаторские черты. В них сохраняется принцип «единого действующего» Н. Евреинова, имеющего свои специфические характеристики. Кроме того, в герое монодрамы черты персонажей современной драмы проявляются более ярко, т. к. она в силу своих структурных особенностей обладает способностью детально раскрывать внутренний мир человека. Своеобразием пьес, выбранных в качестве материала для анализа модели героя, становится то, что субъектом действия выступают герои женского пола, что также объединяет русского и белорусского авторов.

Литература

1. Балыко, Д. Pine Bar / Д. Балыко / Диана Балыко [Электронный ресурс]. — 2012−2013. — Режим доступа: http://www.dia-blo.net/user/theatre.php?i_selected_sub_menu=0&item_id_to_view=6&cur_page=2&per_page=5. — Дата доступа: 23.08.2013.
2. Гончарова-Грабовская, С. Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX — начало XXI века) / С.Я. Гончарова-Грабовская. — Минск: БГУ, 2003. — 70 с.
3. Евреинов, Н. Введение в монодраму / Н. Евреинов. — СПб.: Издание Н.И. Бутковской, 1909. — 35 с.
4. Коляда, Н. Родимое пятно / Н. Коляда // Николай Коляда [Электронный ресурс]. — 2009—2013. — Режим доступа: http://kolyada.ur.ru/rodimoe/ — Дата доступа: 23.08.2013.
5. Коляда, Н. «Пишу, как умею, и что хочу» / Н. Коляда // Экран и сцена. — 1998. — № 48. — С. 16.
6. Кугель, А. Р. Профили театра / А. Р. Кугель // Театральная библиотека [Электронный ресурс]. — 2009−2013. — Режим доступа: http://www.teatr-lib.ru/Library/Kugel/Profili/. — Дата доступа: 23.08.2013.
7. Лавлинский, С. П. «Введение в монодраму» Н. Евреинова в контексте новейшей русской драматургии / С. П. Лавлинский // Школа теоретической поэтики: сб. науч. тр.: к 70-летию Н. Д. Тамарченко — М.: Intrada, 2010. — 224−233 с.

СЕКЦЫЯ 8
Традыцыі і наватарства ў сучасным літаратурным працэсе

Ева Лявонава (Мінск)

МАСТАЦКІЯ ПОШУКІ В. НЯКРАСАВА І В. БЫКАВА Ў СВЯТЛЕ ТВОРЧАСЦІ Э. М. РЭМАРКА

Васіля Быкава і Віктара Някрасава — з іх трагічным досведам асабістага ўдзелу ў Вялікай Айчыннай вайне — поруч паставіла само жыццё. Ды і акрамя франтавога вопыту ў іх жыццёвых перыпетыях нямала судакранан-няў, як нямала сугучнага ў іх эстэтычных пошуках, у іх вобразна-выяўленчых сістэмах, нарэшце — у драматызме лёсаў іх твораў на шляхах да чытача: абодвух пісьменнікаў цкавалі, абодвух абвінавачвалі ў «вузкасці» погляду «з акопа», у «дэгераізацыі»; тое, маўляў, «не точка, а “кочка зрения”», бо «далей за свой бруствер аўтар нічога не бачыць» [гл.: 4, с. 3–4].

Нядзіўна, што імёны В. Быкава і В. Някрасава нярэдка згадваюць у звязку адно з адным і даследчыкі, і мастакі слова. Напрыклад, самым непасрэдным чынам творчасць Васіля Быкава і Віктара Някрасава суадносіць Вячаслаў Кандрацьеў, сцвярджаючы, што някрасаўская кніга «У акопах Сталінграда» сталася «пэўным эталонам сумленнасці і шчырасці» і што з яе выйшла ўся сапраўдная ваенная проза, «такая, як творы В. Быкава, Р. Бакланава, К. Вераб’ёва і іншых…» [4, .с. 5].

Сам В. Быкаў надзвычай высока цаніў някрасаўскую аповесць «У акопах Сталінграда», нездарма яму ў свой час, напачатку творчага шляху, падавалася, што пасля гэтага ды некаторых іншых твораў пісьменнікаў-франтавікоў «тэма вайны вычарпана» [2, с. 211].

Пасля апублікавання ў «Новом мире» быкаўскай аповесці «Мёртвым не баліць», за якую аўтара, як вядома, бамбавалі ўсе афіцыйныя інстанцыі і якую яны абвясцілі яго «безумоўнай няўдачай» [2, с. 248], В. Някрасаў быў сярод тых, хто моцна падтрымаў В. Быкава. «Я адчуў сябе яшчэ болей упэўнена, — пісаў беларускі празаік, — калі аднойчы пад восень атрымаў тэлеграму зь Ялты ад славутага аўтара «Акопаў Сталінграду» і таксама ўжо бітага крытыкай… Віктара Някрасава», які жадаў «новых кніг праўды пра нашу вялікую вайну» [2, с. 257].

У сваю чаргу В. Быкаў «быў адзіным, хто не пабаяўся на поўны голас назваць з трыбуны забароненае імя Віктара Някрасава» на ўсесаюзнай канферэнцыі пісьменнікаў і крытыкаў, што праходзіла ў Мінску і была прысвечана 30-годдзю Перамогі; на той момант кнігі В. Някрасава зніклі з паліц і каталогаў усіх бібліятэк краіны. Можна ўявіць, чаго каштаваў пісьменніку гэты яго ўчынак, які яму самому бачыўся «грамадзянскім, літаратурным ды і проста чалавечым абавязкам» [5, с. 422]. Абвостранае «пачуццё гэтага трайнога абавязку» змушала В. Быкава і пазней неаднойчы заступацца за В. Някрасава, адлучанага ад літаратуры, аб’яўленага «здраднікам» і выгнанага з радзімы. Незадоўга да

смерці В. Някрасава В. Быкаў сустракаўся з ім, ужо вельмі хворым, у Парыжы. У хуткім часе В. Някрасаў пакінуў гэты свет; менавіта В. Быкаў падрыхтаваў на яго смерць некралог для «Литературной газеты», друкаваць які, аднак, забараніла гэтаму выданню партыйнае кіраўніцтва краіны.

«Для мяне як чытача проза Віктара Някрасава — перадусім сумленны, незамутнены чалавечы погляд на вайну, на праклятую і вялікую нашу вайну з нямецкім фашызмам, — прызнаваўся В. Быкаў. — Не ведаю, якім чынам здолеў ён у абстаноўцы, што так мала стасавалася з чалавечнасцю, выхаваць у сабе і захаваць на дзесяцігоддзі гэты погляд і гэтую чалавечнасць. Як ён яго рэалізоўваў і адстойваў у літаратуры, мы ведаем, мы гэтаму былі сведкамі і бачылі, што далося яму гэта цаной неверагоднай упартасці і супрацьстаяння гэткаму ж неверагоднаму па сіле ціску асяроддзя — побытавага, літаратурнага, партыйнага, дзяржаўнага» [3, с. 95]. Для В. Быкава, паводле яго слоў, было надзвычай важна, што В. Някрасаў паказаў свету «высокую сутнасць індывідуальнасці на вайне, значэнне асобы… Хаця б наяўнасць індывідуальнасці ў асяродку, найменей для яе дарэчным, асяродку, якім з'яўляюцца вайна і армія з іх абсалютам падпарадкавання аднаго ўсім, жорсткім нівеліраваннем усялякай адметнасці» [3, с. 96].

Адной з агульных вызначальных традыцый у творчасці абодвух пісьменнікаў сталіся раманы Э. М. Рэмарка аб Першай сусветнай вайне і яе маральна-псіхалагічных наступствах для былых франтавікоў — «На Заходнім фронце без перамен», «Вяртанне» і «Тры таварышы». Першы з трох раманаў карыстаўся асаблівай папулярнасцю ў пісьменнікаў-франтавікоў, дакладней — у тых з іх, якія імкнуліся быць максімальна праўдзівымі ў сваіх расповядах пра вайну і чалавека на ёй. Віктар Астаф'еў менавіта ў сувязі з творамі знакамітага нямецкага пісьменніка неяк зазначыў: «Самыя вялікія антываенныя кнігі напісаны тымі, хто спазнаў вайну ў акопах, груба, па-салдацку кажучы, зведаў яе на ўласнай шкуры» [7].

Паказальныя ўспаміны, пад якімі, без сумневу, маглі б падпісацца і Віктар Някрасаў з Васілём Быкавым, пакінуў Вячаслаў Кандрацьеў: «…Спыняюся на рамане "На Заходнім фронце без перамен", выцягваю яго, пачынаю чытаць і ўжо не адрываюся, пакуль не загортваю апошнюю старонку, узрушаны, нават агаломшаны той пранізлівай праўдай адлюстравання вайны, якую я неўсвядомлена ўвесь час параўноўваў з перажытым мною ўсяго некалькі дзён таму… Вядома, я разумеў, што мэты вайны, у жарале якой адзін за адным бясслаўна гінулі героі Рэмарка, і нашай Вялікай Айчыннай былі розныя». Але больш уразіла В. Кандрацьева падабенства войнаў: «Той жа неўладкаваны франтавы побыт, тыя ж адчуванні і душэўныя станы ў час артабстрэлаў, у наступах, атаках, амаль тыя ж акопныя размовы ў хвіліны перадышкі пра ежу, пра курыва, пра жыццё… Мусіць, пярэдні край — кавалак зямлі, дзе праціўнікі знаходзяцца адзін насупраць аднаго ў непасрэднай блізкасці, — ёсць тым асаблівым мікрасветам, дзе ўзнікаюць і свой страшны побыт, і свае ўзаемаадносіны, і свая мова, і свой лад мыслення і пачуццяў… Вось якія думкі апаноўвалі мяне ўлетку сорак другога… І вось з тых, цяпер ужо далёкіх, дзён раман "На

Заходнім фронце без перамен” з’яўляецца для мяне прыкладам таго, як з такой высокай праўдай паказваць і нашу вайну» [7].

Неаднойчы ў звязку з савецкай літаратурай аб Вялікай Айчыннай вайне разважаў пра Э. М. Рэмарка ды іншых пісьменнікаў «страчанага пакалення» і А. Адамовіч, не менш ясна за В. Кандрацьева ўсведамляючы пры гэтым і адрозненні паміж Першай сусветнай і Вялікай Айчыннай, і эстэтычныя адметнасці літаратурных твораў пра тую і іншую, і асаблівасці ў пачуваннях удзельнікаў Другой сусветнай з розных бакоў, для аднаго з якіх гэтая вайна была справядлівай, а для іншага — захопніцкай. Але і падабенства ў адлюстраванні пісьменнікамі падзей Першай сусветнай і Вялікай Айчыннай А. Адамовіч бачыў таксама — у агульных вытоках, агульных мастацкіх традыцыях, з творчасцю Льва Талстога і іншых пісьменнікаў свету ўключна, у агульнай антыміліта-рысцкай скіраванасці твораў і дэрамантызацыі ў іх вайны, у агульнай «бязліташнай праўдзе» [1, с. 25]. У адрозненне ад афіцыёзнай літаратуры, і В. Быкаў, і В. Някрасаў, і іншыя мастакі слова, іх аднадумцы, — як і колішнія іх папярэднікі, ад А. Барбюса, Л. Ф. Селіна да Э. Хемінгуэя, Р. Олдынгтана, А. Цвэйга, Л. Франка і, вядома ж, Э. М. Рэмарка, — гранічна персаналізавалі вайну, а разам з ёю персаналізавалі і ўсе яе жахі, чалавечую боль, смерць, пакуты і перажыванні. І ў В. Някрасава, і ў В. Быкава людзі — пры ўсім сваім «акопным» прадстаўніцтве — не зліваюцца ў «жалезным патоку», кожны прэтэндуе на асобаснасць, на свой голас, свой унёсак у агульную справу. Паводле А. Адамовіча, невыпадкова менавіта ў 1950–1960 гг. пачаліся дыскусіі пра «акопную праўду» і праўду «вялікую», маштабную, а на пісьменнікаў пачалі навешваць ярлык «рэмаркізму», якога не пазбеглі і В. Быкаў з В. Някрасавым.

Між тым значэнне традыцыі Э. М. Рэмарка для В. Быкава і В. Някрасава насамрэч было істотным. В. Быкаў у «Доўгай дарозе дадому» ўспамінае, што Рэмарк быў ці не першым з тых «славутых заходніх аўтараў, да таго ў нас невядомых», якіх пачалі выдаваць з часоў хрушчоўскай адлігі. Рэмарк «адразу знайшоў немалую папулярнасьць сярод чытацкай моладзі. (Парыж, жанчыны, кальвадос. Але і “На Заходнім фронце без пераменаў”.) Калі французскіх жанчын і свабоднае каханьне ўлады неяк трывалі, дык “Заходняга фронту без пераменаў” стрываць не маглі» [2, с. 277]. Заўважым, што гэты раман і раней быў вядомы беларускаму чытачу, і не толькі ў рускамоўным перастварэнні; дастаткова аператыўна, у 1931 г., ён выйшаў па-беларуску ў перакладзе Хведара Шынклера, зробленым, аднак, з рускай, а не з мовы арыгіналу. Раман меў адпаведныя купюры і суправаджаўся прадмовай сумна вядомага Карла Радэка. Іншая справа, што вельмі хутка твор з яго дэрамантызацыяй вайны быў не толькі забаронены ў Германіі, але на доўгі час выключаны з чытацкай сферы і ў Савецкім Саюзе; у 1960-х гг. творы Рэмарка, праўда, пачалі выдаваць, але таго ж «Заходняга фронту» «трываць не маглі» з-за жорсткай праўды аб вайне. «Трываць не маглі» рэмаркаўскага «акопнага гледзішча», якое — кіруючыся не так Рэмаркам, як рэаліямі франтавога вопыту — падзялялі і Р. Бакланаў, і В. Някрасаў, і В. Быкаў.

У «Доўгай дарозе дадому» пісьменнік распавёў, як «апэратыўна было пушчана ў абарот» вышэйпамянёнае «зьняважлівае ў нас азначэньне р э м а р -

к і з м (разрадка аўтара. — *Е. Л.*), які, бы бірку быку на рогі, вешалі на таго ці іншага аўтара. Першым такой “пашанай” быў ганараваны Булат Акуджава зь яго невялічкай, але ёмістай аповесьцю “Будзь здароў, шкаляр”… То была добрая аповесьць» [2, с. 277]. І сам В. Быкаў, як вышэй было сказана, не пазбег абвінавачванняў у «рэмаркізме».

Філасофска-эстэтычную прысутнасць традыцыі Э. М. Рэмарка ў творах беларускага пісьменніка заўважылі ці не з першых жа яго крокаў у літаратуры. В. Тарас успамінае пра ўражанне Н. Кісліка ад дасланага ў «ЛіМ» (у 1956 або 1957 г.) апавядання незнаёмага яму Васіля Быкава пра апошнія хвіліны жыцця маладога параненага байца, які «рыхтуецца падарваць сябе і немцаў…апошняй гранатай». Адзначыўшы дакладнасць рэалій, адсутнасць фальшу, таннай патэтыкі і «рамантызацыі пекла вайны», Н. Кіслік заўважыў: «Па сіле апавяданьне не саступае Рэмарку, менавіта па сіле — манера, інтанацыя, стылістыка свае…» [5, с. 59–60]. Перадаючы гэтыя словы В. Быкаву, В. Тарас і сам як наклаў рэзалюцыю: «Так што быць табе новым Рэмаркам» [5, с. 63], што, па зразумелых прычынах, аўтара апавядання яўна не ўзрадавала. «Быкава шанавалі ўпоравень з Рэмаркам, — піша М. Слуцкіс, — а па-мойму яго, Васілёва, праўда пра вайну і чалавека ў шынялі куды болей праўдзівая, без лішняй стылізацыі і манернасці...» [5, с. 367].

Трыяда *Рэмарк — Някрасаў — Быкаў* паўстае з успамінаў В. Аскоцкага — у сувязі з быкаўскай аповесцю «Трэцяя ракета», дакладней — сцэнай, калі абгарэлы немец прыпаўзае да акопа Лазняка. Гэтая сцэна «выпрабаваньня героя блізкасьцю ворага» выклікала ў крытыка асацыяцыі не толькі з Э. М. Рэмаркам, але і з апавяданнем В. Някрасава «Другая ноч» [гл.: 5, с. 406]. Раман «На Заходнім фронце без перамен» быў любімым творам В. Някрасава; ён яго, па ўласным прызнанні, «чытаў і абагаўляў» [6, с. 251]. Пра самога аўтара аповесці «У акопах Сталінграда» часам так і гаварылі — як пра «савецкага Рэмарка і Хемінгуэя ў адной асобе» [7].

Перазовы паміж Э. М. Рэмаркам і В. Някрасавым даюць аб сабе знаць у прынцыпах увасаблення не толькі ўласна ваеннай тэмы, але і тэмы «вяртання» — у раманах «Вяртанне» і «Тры таварышы» першага і ў аповесці «У адным горадзе» другога. У абодвух вяртанне франтавіка дамоў суправаджаецца расчараваннем, крахам ілюзій і надзей на пасляваеннае мірнае жыццеўладкаванне, сутыкненнямі ветэранаў з бюракратычнай машынай, непаразуменнямі з тылавікамі, адчуваннем «страчанасці». «У той час лічылася, што ў нас не існуе праблемы “страчанага пакалення”, але яна была і аказалася не менш шматцяжкай, чым праблема ў герояў Э. М. Рэмарка ў яго рамане “Вяртанне”, а ў чымсьці, мажліва, яшчэ больш супярэчлівай і балючай, — пісаў В. Кандрацьеў менавіта ў сувязі з аповесцю Віктара Някрасава “У адным горадзе”. — Успомнім хаця б, што нас, франтавікоў, якія адчулі сябе на вайне грамадзянамі, Сталін назваў “вінцікамі”» [4, с. 5]. Якраз аповесць «У адным горадзе» аказалася найбольш безабароннай перад абвінавачваннямі ў рэмаркізме, хаця дасталося і першай — «У акопах Сталінграда» — да яе нечаканага ўганаравання Сталінскай прэміяй. У творах усіх трох аўтараў нямала агульнага — і ў сюжэтнай атрыбутыцы, і ў непрыаздобленым,

непрыхарошаным бачанні вайны. Нездарма менавіта ў сувязі з прозай пра Вялікую Айчынную вайну А. Адамовіч прыгадваў «Чорны абеліск» Э. М. Рэмарка, дзе ёсць разважанні аб тым, як па-рознаму «памятае франтавік вайну — адразу пасля яе сканчэння і праз шмат гадоў. Спачатку ён адварочваецца ад усяго, што нагадвае аб перажытым, бачаным; потым — ён гатовы ўсё бачыць ужо не ў крывавых, а ў "ружовых" фарбах» [1, с. 458]. З В. Някрасавым і В. Быкавым, як і з іх папярэднікам Э. М. Рэмаркам, такога «ператварэння» не адбылося, яны выразна ўсведамлялі, што гавораць ад імя забітых, перад памяццю якіх яны адчувалі велізарную адказнасць.

Яднаюць пісьменнікаў і стылёвыя якасці, якія абумовілі мастацкую манеру Э. М. Рэмарка і якія ў дачыненні да В. Быкава А. Адамовіч вызначыў як «стылёвы сплаў жорсткага рэалізму з лірычнай апавядальнай стыхіяй» [1, с. 471], выкарыстаўшы, такім чынам, нават паняцце, амаль ідэнтычнае ўведзенаму ў абыходак нямецкімі літаратуразнаўцамі паняццю Hartstil. Падобныя празаікі і вонкавай адсутнасцю гераічнага ў іх персанажах, і логікай разгортвання сюжэту, і такімі мастацкімі складнікамі, як лакалізаваны хранатоп, лапідарнасць, стрыманая трагедыйнасць, гранічная дакладнасць ва ўвасабленні «псіхалогіі салдата ў баі» (В. Быкаў). У творах усіх трох пісьменнікаў шмат ахвяр, болю і крыві. Нярэдка сустракаюцца натуралісцкія малюнкі, якія часам мяжуюць з сюррэалізмам; дастаткова ўзгадаць прыліплы да губы мёртвага байца акурак, што ўсё яшчэ дыміцца, з рамана «У акопах Сталінграда» (чытач міжволі прыгадае рэмаркаўскіх матылькоў, што адпачываюць на зубах чэрапа, і да таго падобныя дэталі).

Вядома, спадчына Віктара Някрасава і Васіля Быкава мае нашмат больш перазоваў з творамі Эрыха Марыі Рэмарка, але і адзначаныя сведчаць пра арганічную роднаснасць грамадзянскіх і эстэтычных прынцыпаў гэтых мастакоў слова.

Літаратура

1. Адамовіч, А. Здалёк і зблізку. (Беларуская проза на літаратурнай планеце) / А. Адамовіч. — Мінск, 1976.
2. Быкаў, В. Доўгая дарога дадому / В. Быкаў. — Мінск, 2002.
3. Быкаў, В. На крыжах: Выступленні, артыкулы, інтэрв'ю / В. Быкаў. — Мінск, 1992.
4. Кондратьев, В. Два лика войны: Предисловие / В. Кондратьев // В. Некрасов. В окопах Сталинграда. — Г. Бёлль. Где ты был, Адам? — М., 1991.
5. Наш Быкаў: Кніга ўспамінаў. — Мінск, 2004.
6. Некрасов, В. Через сорок лет…: Нечто вместо послесловия / В. Некрасов // В. Некрасов. В окопах Сталинграда. — Г. Бёлль. Где ты был, Адам? — М., 1991.
7. Эрих Мария Ремарк [Электронный ресурс]. — Режим доступа: kaor.ru|zarubezhnie-pisateli|erich-mariya-remark.html. — Дата доступа: 22.05.2012.

Марыя Воінава-Страха (Мінск)

ДЫЯЛАГІЧНАЯ СУВЯЗЬ ЖАНРАВЫХ ТРАДЫЦЫЙ І НАВАТАРСТВА Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ НАВЕЛЕ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРЧАСЦІ У. СЦЯПАНА)

Пытанне дыялагічнай сувязі сучаснасці з літаратурнай класікай, традыцый і наватарства вызначаецца актуальнасцю і востраналемічнасцю ў айчынным літаратуразнаўстве. Як слушна заўважае В. Жураўлёў, «у залежнасці ад таго, як гэта пытанне будзе вырашацца на каардынатах тэорыі і літаратурнай практыкі, у многім будзе выяўляць сваю ключавую эстэтычную сутнасць пісьменніцкая думка і складвацца агульны малюнак літаратурнага працэсу. Хацелася б, вядома, каб у гэтай дыялагічнай бінарнай сістэме «традыцыі — наватарства» паболей наглядалася ўзаемападтрымкі, узаемапаразумення, узаемапавагі, узаемазалежных сувязей і меней адгукалася рэзкае і непрымірымае разыходжанне творчых поглядаў, канцэпцый, метадалагічных падыходаў» [1, с. 17].

Адзначана літаратуразнаўцам напрамую характарызуе працэс функцыянавання жанру навелы ў сучасным прыгожым пісьменстве, адной з асноўных асаблівасцей якога з'яўляецца яскравая тэндэнцыя да міжжанаравага ўзаемадзеяння, шырокай мадыфікацыі на розных ўзроўнях тэкставай тканкі. І тым не менш, эксперыментуючы са зместам і формай, айчынныя пісьменнікі на свядомым ці падсвядомым узроўні прытрымліваюцца ўсталяваных жанравых канонаў. І гэта цалкам натуральны працэс, бо «мастак можа праяўляць вялікую вынаходлівасць у галіне тропаў і фігур, але заставацца верным некаторым пэўным, але вельмі жорсткім правілам на ўзроўні жанру, які выступае як прадстаўнік творчай памяці» [2, с. 17].

Малая проза У. Сцяпана ўвасабляе яскравы прыклад цеснай дыялагічнай сувязі традыцыйных, класічных прыкмет жанру навелы і ўласна аўтарскіх, наватарскіх рашэнняў у працэсе стварэння тэксту.

Адзінства і непарыўнасць успрымання, падпарадкаванасць цвёрдаму кодэксу правіл, заснаванасць на супярэчнасці, несупадзенні, памылцы і кантрасту, імкненне накапліваць усю сваю вагу к канцу, падкрэсленае значэнне развязкі, у якой утрымліваецца нечаканы паварот, імкненне менавіта да максімальнай нечаканасці фіналу пры адначасовай канцэнтрацыі вакол сябе ўсяго папярэдняга — гэтая стройная традыцыйная навелістычная сістэма, праяўляючыся ў тканцы тэкстаў У. Сцяпана, усё ж не выключае магчымасць праяўлення непрадугледжаных і выпадковых кампанентаў і дапускае ўжыванне ўласна аўтарскіх мастацкіх прыёмаў і сродкаў пры дасягненні навелістычнага pointe.

Адзін з такіх прыёмаў рэалізаваны ў творах «Букет. Медаль. Шапка» і «Півонія». У дадзеных тэкстах кульмінацыйная дамінанта дасягаецца дзякуючы развіццю ўнутранай антытэтычнасці і поліфункцыянальнасці ключавой лексемы. Так, ва ўступным тэкставым сегменце твора «Півонія» аўтарам раскрываецца варыятыўнае выкарыстанне вобраза півоніі ў шматаспектным мастацкім свеце. Японскі паэт XVII ст. Мацуа Басё напісаў хайку, прысвечаны півоніі, у выніку чаго «півонія і пчала зрабіліся бессмяротным трохрадкоўем, якое

ўваходзіць ці не ва ўсе анталогіі японскай паэзіі» [3, с. 626]. Кітайскі мастак, каліограф і паэт Цы Бай-Шы «шмат разоў маляваў півоніі на бамбукавай і рысавай паперы. Мастак быў зусім нямоглы, кепска бачыў, але здолеў лічанымі ўзмахамі пэндзля перанесці на паперу харство кветкі» [3, с. 626]. Апяваў вобраз півоніі і беларускі мастак-самавука з Давыд-Гарадка Барыс Сыса, які «хайку Мацуа Басё пра півонію і пчалу не чытаў і не чуў, акварэльных кветак кітайца Цы Бай-Шы, магчыма, аніколі не бачыў» [3, с. 626], але «руплівасць, стараннасць і талент мастака з берагоў Гарыні дадалі прыгажосці на белым свеце...» [3, с. 627].

Вобраз півоніі наскрозь пранізвае тканку тэксту. Апавядальнік, знаходзячыся ў звычайным бары, ізноў узгадвае мастацкае выяўленне півоніі [3, с. 629–630]. Падобны паўтор-нагадванне служыць адначасова для ўзмацнення эфекту кантрасту: паэтычны вобраз півоніі, прадстаўлены ў пачатковым сегменце і ў асноўнай падзейнай лініі, рэзка супрацьпастаўляюцца з выявамі на гульнёвым аўтамаце: «У мяне на далоні тры манеты. Па сто песетаў кожная. Падыходжу да таго аўтамата, за якім вар’яцела немка… Шапчу. Як пароль: «Пі-во-ні-я», націскаю тры кнопкі і цягну на сябе рычаг… Усе дзевяць прамакутнікаў запаўняюцца кветкамі» [3, с. 631].

Аналагічная кантэкстуальная антытэчнасць ключавой лексемы прадстаўлена і ў навеле «Букет. Медаль. Шапка». Аднак калі ў папярэднім творы ўнутраная контрадыкторнасць відавочна суправаджаецца аўтарскай іроніяй, то ў прадстаўленым тэксце — навідавоку драматызм, не пазбаўлены пэўнай сентыментальнсці. Чытачу ў пачатку навелы складана зразумець агрэсіўныя паводзіны галоўнага героя, Эдзіка Мельніка, у дачыненні да Віцькі Курмаза па прычыне няўдалага жарту з «нейкай зношанай шапкай-вушанкай… Быцца у ёй сто даляраў ляжала» [4, с. 17]. Эфект навелістычнай нечаканасці, у адрозненні ад тэксту «Півонія», узмацняецца дзякуючы не акцэнтацыі на традыцыйным кантрасце духоўнага і матэрыяльнага, а яго своеасаблівым разбурэнні, цяжка спасцігальным, не пазбаўленым частковага вар’яцтва, але незвычайным, што і дазваляе дасягнуць раскрыцця навелістычнага pointe: верны сабака па мянушцы Букет і пасля сваёй смерці працягвае «суправаджаць» свайго гаспадара: «І ў гэтым годзе, як і ў мінулым, калі пачнуцца халады, надзене Эдзік сваю шапку і будзе няспешна ісці па пасёлку. І абавязкова хто-небудзь скажа-кіне ўслед: «Вунь Мельнік з Букетам…» [4, с. 21].

Згодна з канонам навелістычнага жанру У. Сцяпан імкнецца да лаканічнасці ў апісанні падзей, чаму садзейнічае плённае ўжыванне апасіяпезы. У некаторых творах аўтара апасіяпеза выступае цалкам скразным сродкам арганізацыі навелістычнага тэксту. Так, у навелах «Адна капейка», «Букет. Медаль. Шапка», «Драпіны», «Ключ» апасіяпеза ўтрымліваецца не толькі ў большай частцы тэкставых сегментаў, але і ў фінальных, пуэнтычных блоках. Пры гэтым апасіяпеза можа выкарыстоўвацца з рознай функцыянальнай нагрузкай, напрыклад, у якасці сродку: лаканічнай падачы інфармацыі: «Братавы... Ён іх у «Спорттаварах» купіў» [3, с. 49]; «Цяпер смешна... цяпер і школы нашай няма...» [3, с. 49]; адлюстравання часавага мастацкага перамяшчэння падзейнай

лініі: «А школа тут пры чым? Не ведаю, як я тады вытрымаў...» [3, с. 49]; псіхалагічнага ўзмацнення: «і ён азваўся, ажыў…» [4, с. 16] і г. д.

Адметнай рысай кампазіцыйнай арганізацыі ўласна навелістычнага аповеду ў некаторых тэкстах аўтара з'яўляецца прамое раскрыццё сутнасці падзеі без традыцыйнага суправаджэння ўводнай часткі. Напрыклад, у творы «Драпіны» цэнтральная падзейная лінія развіваецца згодна з законамі навелістычнага жанру. У дадзеным тэксце У. Сцяпана «супярэчлівы», антытэтычны характар з'яў дазваляе ўзмацніць элемент нечаканасці, незвычайнасці, неардынарнасці ў параўнанні з традыцыйным побатавым укладам. Напрыклад, стан прыроды, які стварае атмасферу прадчування свята, уступае ў выразныя контрадыкторныя адносіны з далейшым разгортваннем падзеі [3, с. 50]. На фоне прыроднай гармоніі і агульнага спакою выразна кантрасным з'яўляецца настрой цэнтральнага персанажа Алега Барадаўкі: «Ён нерваваўся і цёр шыю» [3, с. 50].

Далейшае развіццё сюжэтнай лініі вылучаецца дынамізмам і інтэнсіўнасцю. Аўтар выкарыстоўвае лаканічную, пазбаўленую другасных дэталей, але вельмі трапную характарыстыку персанажаў, якія ўведзены ў наратыўную прастору як неад'емны элемент стварэння адпаведнага каларыту агульнага фону дзеяння [3, с. 50−51].

Прыём прамога ўвядзення ў сутнасць падзеі яскрава ўжыты і ў творы «Адна капейка». Аўтар акцэнтуе ўвагу чытача на адной «неверагоднай» падзеі, указваючы пры гэтым на канкрэтны час яе здзяйснення — «пагодны чэрвеньскі дзень, пасля апоўдня» [4, с. 13]. Дынамізм развіцця дзеяння дасягаецца шляхам выкарыстання выказнікаў, выражаных дзеясловамі закончанага трывання: «вачам не паверыў», «калупнуў мыском кеда», «прыціснуў гумовай падошвай», «прысеў на кукішкі, азірнуўся» [4, с. 13] і г. д.

Тым не менш, нягледзячы на вернасць канону навелістычнага жанру, У. Сцяпан часам выходзіць па-за яго межы, выкарыстоўваючы нетрадыцыйныя з пункту гледжання структурнай арганізацыі формы. Напрыклад, уступны сегмент навелы «Наперадзе цемра» не ўтрымлівае звычайнай інфармацыі, характэрнай для тэкстаў гэтага жанру. Замест прасторава-часавай характарыстыкі, знаёмства з галоўнымі персанажамі ці аўтарскага ўводнага каментарыя ва ўступным сегменце даецца фармулёўка навелістычнай загадкі, выражанай складаназалежным пытальным сказам [3, с. 52].

Характэрны для У. Сцяпана і зварот да рэтраспекцыйнага паказу («Вогненнае воблака», «Donna Mia», «Драпіны», «Букет. Медаль. Шапка»), выкарыстання сродкаў псіхалагічнага пісьма («Ключ», «Паліто», «Партрэт»), што садзейнічае пашырэнню наратыўнай прасторы і выхаду за межы жанру навелы і, па сутнасці, адпавядае тэндэнцыі сучаснасці. Даследаванне развіцця жанру навелы сведчыць пра тое, што ў беларускай літаратуры XXI ст. асноўным, дамінантным відам навелістычных мадыфікацый з'яўляецца ўзаемадзеянне апавядання і навелы. У творах аўтараў, і навелістыка У. Сцяпана — яскравае таму пацвярджэнне, назіраецца тэндэнцыя да выхаду па-за межы традыцыйна сфарміраваных навелістычных рамак, адбываецца, па словах І. Шпакоўскага, «раманізацыя» жанру, што «звязана перш за ўсё з паглыбленым увасабленнем

эпічнага прынцыпу суаднесенасці гістарычных працэсаў і лёсу асобу, які фарміруецца ў гэтых працэсах» [5, с. 4].

Такім чынам, аналіз адметнасцей рэалізацыі жанру навелы ў творчасці У. Сцяпана дазваляе зрабіць вывад, што гэты жанр у беларускай літаратуры вызначаецца адметнасцю сюжэтна-кампазіцыйнай арганізацыі, што праяўляецца ў шматстайнасці спосабаў выражэння навелістычнага зачыну, развіцця дзеяння, кульмінацыі і развязкі, у выніку чаго ўтвараюцца розныя структурныя мадэлі. Так, у творчасці У. Сцяпана прыкметы класічнай навелы відавочна спалучаюцца з уласна аўтарскімі рашэннямі арганізацыі навелістычнай тэкставай тканкі: спалучэнне прасторава-часавай сфакусаванасці і інфармацыйна-паведамляльнай насычанасці, перарывістасць і неаднароднасць храналагічна-падзейнай лініі, дасягненне навелістычнай выразнасці шляхам выкарыстання адпаведных лексіка-граматычных сродкаў, ужыванне разнастайных сродкаў псіхалагічнага аналізу, арганічнае перапляценне мастацкіх дэталей з мэтай дасягнення эфекту цэласнасці і завершанасці, супадзенне канцоўкі твора з pointe, аднападзейнасць, адначасовае спалучэнне ўнутранай і знешняй наратыўнай плыняў.

Навела ў творчасці У. Сцяпана актыўна эвалюцыянуе ў кірунку змяшчэння сваёй дынамікі са знешняга ва ўнутраны падзейны план. Антытэтычнасць і парадаксальнасць, уласцівыя жанру, усё часцей набываюць выразнасць дзякуючы праяўленню духоўна-маральнай супярэчнасці героя, яго рознабаковай рэфлексійнай рэакцыі на акаляючы свет, што і знаходзіць адбітак на непрадказальнасці ўчынкаў персанажаў, неадназначнасці паводзінаў. Навелістычная «пуэнтычнасць» дасягаецца не толькі праз парадаксальнасць фізічнага дзеяння, а пачынаецца на ўнутраным узроўні, з'яўляючыся штуршком да развіцця знешняй антынамічнай дынамікі навелістычнай сюжэтнай тканкі.

Аналіз творчасці У. Сцяпана даказвае тое, што любая «структурная мадэль твора шукае свой індывідуальны варыянт» [6, с. 85], у выніку чаго нараджаецца індывідуальна аўтарская мадэль, якая (і гэта натуральна) выходзіць за межы існуючага сюжэтна-кампазіцыйнага шаблону, а часам нават сама становіцца ўзорам для іншых, у выніку чаго «мяняюцца суадносіны паміж жанрамі і характар узаемадзеяння паміж імі» [1, с. 341].

Абнаўленне і «асучасніванне» навелы пры захаванні асноўных, ключавых элементаў, таго, што вылучае дадзены жанр з ліку іншых, — вынік натуральнага заканамернага працэсу, бо менавіта літаратурны жанр, па словах М. Бахціна, «заўсёды і той і не той, заўсёды і стары і новы адначасова. Жанр — прадстаўнік творчай памяці ў працэсе літаратурнага развіцця. Іменна таму жанр і здольны забяспечыць адзінства і бесперапыннасць гэтага развіцця» [8, с. 141–142].

Літаратура

1. Жураўлёў, В. П. Лідар і яго суразмоўца як дыялог традыцый і наватарства / В. П. Жураўлёў і інш. // Беларуская літаратурная класіка і сучаснасць: праблемы характаралогіі / Нав. рэд. В. П. Жураўлёў. — Мінск: Бел. навука, 2013. — С. 8–71.

2. Большаков, В. П. Классицистическая теория жанров и ее преодоление / В. П. Большаков // Теория литературы: в 4 т. / редкол. Ю. Б. Борев [и др.] — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — Т. 3: Роды и жанры. — С. 11–32.
3. Сцяпан, У. Півонія / У. Сцяпан // Сучасная беларуская проза: Традыцыі і наватарства. — Мн.: Сэр-Віт, 2003. — С. 626–632.
4. Сцяпан, У. А. Адна капейка: кніга прозы / Уладзімір Сцяпан. — Мінск: Літаратура і Мастацтва, 2012. — 224 с.
5. Шпаковский, И. И. Сюжетно-композиционная структура современного рассказа: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / И. И. Шпаковский; Белорус. гос. ун-т. — Мінск: 1996. — 20 с.
6. Жураўлёў, В. Структура твора. Рух сюжэтна-кампазіцыйных форм / В. Жураўлёў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1978. — 312 с.
7. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. — М.: Наука, 1998. — 398 с.
8. Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. — М.: Наука и техника, 1963. — 320 с.

Евгения Логуновская (Минск)

ВАМПИРИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ: ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ПОПУЛЯРНОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВАМПИРСКОЙ ТЕМАТИКИ СПЕЦИФИКОЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПСИХИКИ

> ...Прочел я “Вампира — графа Дракула”. Читал две ночи и боялся отчаянно. Потом понял еще и глубину этого, независимо от литературности и т. д. Написал в “Руно” юбилейную статью о Толстом под влиянием этой повести. Это — вещь замечательная и неисчерпаемая, благодарю тебя за то, что ты заставил меня, наконец, прочесть ее.
>
> *А. А. Блок в письме другу Е. П. Иванову в 1908 г.*

Современная литература отличается идейно-тематическим разнообразием, пестротой техник письма, своеобразием героев. Принадлежащие к «инфернальной» сфере являются, пожалуй, одними из самых ярких и популярных. В последнее время на экранах, страницах книг и, более всего, в сети Интернет наблюдается всплеск инфернальной тематики. Видимо, современная культура специфична реанимацией различных культов, компонентов мифа и фольклора. Неомифологизм литературы XX века, нацеленный на постижение сложных нравственно-философских проблем, неизбежно коснулся вопроса нынешнего соотношения двух миров — реального и инфернального. Эта полоса стала частью сознания современного человека, компонентом культуры, предметом научного изучения.

По толковому словарю Д. Н. Ушакова, «инфернальный — (латин. infernalis) (книжн. устар.). Находящийся в аду, происходящий в аду, адский. Одержимый бурными страстями, демонический» [2, с. 564]. В фольклористике под инфернальными понимаются следующие образы: призраки, оборотни, адские псы, черти и др. Ярким проявлением инфернального является образ вампира. В. Л. Цымбурский в статье «Граф Дракула, философия истории и Зигмунд Фрейд» охарактеризовал вампиров как «образы, способные завоевы-

вать сознание миллионов, ориентировать их, навязывать им такое понимание действительности, которого до возникновения тех образов как будто и не могло быть» [5].

В современной культуре вампирическая парадигма переживает настоящий бум. Важна социально-психологическая составляющая популярности образа вампира. Образ вампира в сознание современного человека входит последовательно, процесс можно обозначить следующим образом: ребенок → подросток → молодежь → взрослый. Концепт «вампир» входит в сознание ребенка, когда тот сталкивается с фантастическими фильмами, часто не предназначенными для детей, но популярными среди них, детскими и подростковыми рассказами хоррор-жанра (например, серией детских ужастиков Р. Л. Стайна). По мере вхождения подростка, молодого человека, а затем взрослого в культурное поле, дискурс «вампир» укореняется в сознании.

Противопоставление **человек — вампир** в рамках вампирической парадигмы основано на оппозиции **Я — Другой**, возникшей в древнем мифе, продолженной в фольклоре и пришедшей в литературу. Однако современная культура характерна подталкиванием к принятию совершенно Иного и одновременно борьбой с Иными, Чужими. Вампир — это в первую очередь Чужой, он противопоставлен человеку. В то же время с развитием вампирической парадигмы образ вампира усложняется, и возникает градация образа вампира: хуже, чем человек (А. К. Толстой «Упырь», «Семья вурдалака», Б. Стокер «Вампир (Граф Дракула)»), → такой же, как человек (Э. Райс «Интервью с вампиром»), → лучше человека (С. Майер «Сумеречная сага»). Вампир может представать как монстром (Дракула, герои А.К. Толстого), так и жертвой, страдальцем (семья Калленов из «Сумеречной саги» С. Майер, герои «Вампирских хроник» Э. Райс). Таким образом, возникает необходимость внутренней составляющей популярности произведений, посвященных вампирской тематике.

Один из самых актуальных вопросов, связанных с вампирической парадигмой в культуре, — это вопрос: откуда в человеческом сознании возник такой интерес к образу вампира?

Объяснение можно найти в теории личности З. Фрейда, который считал, что психические образы телесных потребностей, выраженные в виде желаний, называются инстинктами. Есть две группы инстинктов — инстинкты жизни и инстинкты смерти. Инстинкты жизни З. Фрейд назвал Эросом и определил, что эта группа включает силы, которые служат для поддержания жизненно важных процессов и обеспечивают размножение вида. Наиболее существенной З. Фрейд считал сексуальную энергию — либидо. Либидо (от лат. libido — стремление) — «бессознательная психическая энергия индивида, коренящаяся в сексуальном инстинкте. Либидо рассматривается как доминирующий мотив человеческого поведения, проявляющийся в социально приемлемой форме благодаря сублимации, вытеснению и другим видам психологической защиты» [1, с. 161].

Вторая группа инстинктов — инстинкты смерти Танатос — лежат в основе всех проявлений жестокости, агрессии, самоубийств и убийств. Зигмунд

Фрейд посчитал их биологически обусловленными и такими же важными в регуляции человеческого поведения, как и инстинкты жизни, утверждая: «Целью жизни является смерть» [3, с. 38]. Таким образом, все живые организмы стремятся вернуться в неопределенное состояние, из которого они вышли.

Вампир олицетворяет два основных стремления бессознательного человека: Эрос и Танатос. Вампир, как известно из фольклора, — это нежить, он не жив и не мертв: с одной стороны, это человек после смерти, с другой стороны, живой, и эту иллюзию жизни он стремится поддерживать. Образ вампира-соблазнителя апеллирует к либидо, по З. Фрейду, главному стремлению нашего бессознательного. Соответственно увлечение вампирской тематикой — сублимация в чистом виде для авторов и читателей. З. Фрейд отмечал, что, «благодаря процессу “сублимирования”, при котором исключительно сильным возбуждением, исходящим из отдельных источников сексуальности, открывается выход и применение в других областях…» [3, с. 111]. Популярность вампиров отражает накапливаемые в психике человека отклонения, перверсии и элементы девиантного поведения.

З. Фрейд говорит о том, что любой инстинкт имеет четыре характеристики: источник, цель, объект и стимул [4, с. 117]. Инстинкт жизни вампира (смерти, по сути, он уже достиг) можно представить в виде комплекса компонентов:

Источник (состояние организма или потребность, вызывающая это состояние): жажда.

Цель (устранение или редукция возбуждения, вызванного потребности): утоление жажды, убийство человека.

Объект (любой человек, предмет в окружающей среде или что-то в собственном теле индивидуума, обеспечивающее удовлетворение (т. е. цель) инстинкта): человек-жертва.

Стимул (количество энергии, силы или давления, которое требуется для удовлетворения инстинкта): способности вампира (скорость, гипноз и т. д.).

В определенной мере помогает теория личности Карла Густава Юнга. К. Юнг исходит из того, что содержание бессознательного есть нечто большее, чем подавленные сексуальные и агрессивные побуждения. Интерес представляет его мысль, что поступки человека мотивированы интрапсихическими силами и образами, происхождение которых уходит вглубь истории эволюции. Это врожденное бессознательное содержит имеющий глубокие корни духовный материал. К. Юнг рассматривал либидо как «лишенные сексуальной основы иррациональные влечения человека, определяющие его поведение» [1, с. 161]. По сути, с такой точки зрения легко объясняется поведение вампира-персонажа, его либидо — жажда крови и порой это влечение достаточно иррационально для него самого.

Так же решает вопрос популярности «Вампира» Б. Стокера Вадим Цымбурский в статье «Граф Дракула, философия истории и Зигмунд Фрейд». Он пишет: «Итак, вот три аспекта, которые придется соотносить при оценке глубинных механизмов “дракулического” террора: приверженность к правде-

справедливости, трактуемой как испытание человека на готовность-неготовность оправдать собственную казнь; сексуальные, фаллические ассоциации, сопряженные с излюбленным орудием смерти; наконец, страсть принуждать свои жертвы к предварительному поглощению, всасыванию чужих жизней, так что в финальном акте на колу умирает вроде бы не один казненный, а все жизни, уже поглощенные им» [5].

Популярность вампирской тематики можно в какой-то мере объяснить, исходя из теории существования коллективного бессознательного, которое представляет собой хранилище латентных следов памяти человечества. В нем отражены мысли и чувства, общие для всех человеческих существ и являющиеся результатом нашего общего эмоционального прошлого. Как говорил сам К. Юнг, «в коллективном бессознательном содержится все духовное наследие человеческой эволюции, возродившееся в структуре мозга каждого индивидуума» [6]. Таким образом, вера в вампиров была настолько сильна, что перешла к современному человеку, поскольку структура его психики оставалась неизменной и коллективное бессознательное было ее ядром.

Таким образом, интерес к вампирической парадигме обусловлен спецификой человеческой психики. Вампир олицетворяет два основных стремления бессознательного человека — Эрос и Танатос. Образ вампира апеллирует к либидо, по З. Фрейду, главной движущей силе бессознательного. Соответственно увлечение вампирской тематикой — сублимация в чистом виде. В рамках же концепции К. Г. Юнга, который трактовал либидо как «лишенные сексуальной основы иррациональные влечения человека, определяющие его поведение» [1, с. 161], легко объясняется специфическое поведение вампира-персонажа: его либидо — жажда крови.

Литература

1. Краткий психологический словарь / Сост. Л. А. Карпенко; под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского, — М: Политиздат, 1985. — 431 с.
2. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. — М., 1935. — Т. 1— 764 с.
3. Фрейд, З. Очерки по психологии сексуальнорсти: пер. с нем. / З. Фрейд. — 2-е изд. — Минск: Попурри, 2010. — 480 с.
4. Хьелл, Л. Теории личности: основные положения, исследования и применение / Л. Хьелл, Д. Зиглер. — 3-е изд. — СПб.: Питер, 2006 — 607 с.
5. Цымбурский, В. Граф Дракула, философия истории и Зигмунд Фрейд / Цымбурский // Научная библиотека. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: zar-literature.ucoz.ru. — Дата доступа: 24.02.2013.
6. Campbell, J. Hero with a thousand faces. / J. Campbell — N. Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 2006. — 198 с.

Марина Бабенко (Київ)

ОБРАЗ ЛЮБОВІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ФІЛОСОФСЬКІЙ ЛІРИЦІ: СПЕЦИФІКА МОДИФІКАЦІЙ

Одним із центральних об’єктів творчого осягнення в українській філософській ліриці є любов. Ця споконвічна рушійна сила завжди оспівувалася

митцями слова. Особлива ж її актуальність визначається духовними пошуками зламу століть, як слушно зауважує проф. Сергій Кримський, орієнтиром нового мистецтва стають вічні цінності: «Християнська трійця "Віра, Надія, Любов" була і лишається наскрізною для перебігу століть. Зрозуміло, що вона доповнюється досвідом теперішнього часу» [4, с. 28]. У ліриці думки любов сак ралізується, осмислюється як провідна категорія буття, як незмінна субстанція, яка є причиною всього живого. Лірика як царство емоцій найкраще передає сутність цього великого почуття, воно постає в поезіях священним, адже саме здатність любити, віддавати комусь тепло душі є ознакою духовності людини. У філософській ліриці образ любові наповнений особливим змістом, адже увага митців звернена передусім на онтологічну глибину цієї категорії. Ліричні медитації поетів філософського спрямування сповнені певного благоговіння перед її сакральною сутністю.

Образ любові, як і всі інші, не є сталим: він також має свої механізми зміни, він є рухливим. Власне, в цьому полягає специфіка його сучасних модифікацій. Кожен митець висловлює своє бачення у контексті даної епохи і власного світогляду. Особливість нового часу й нового розуміння вічних істин — це передусім свіжий погляд. Так, сьогодні актуальним є сприйняття любові як свободи. Саме такий образ споконвічної матері всього сущого зустрічається в сучасній філософській ліриці, характерною рисою якої є особлива метафоризація довкілля.

Молоді українські поети в своїй творчості приходять до глибинного усвідомлення любові як сенсу життя, як великої світової гармонії. Так, для ліричного героя Ю. Покальчука любов — це першопричина буття, справжнє світло душі. У вірші «Не наступайте на любов» він — тонкий психолог, який констатує невтішні реалії сучасного збайдужілого світу, де часто люди не помічають одне одного, не вміють любити. Саме тому вони боязко позирають на слово «любов», що написане невідомим автором на стінах Паризького метро. Ліричний герой спостерігає за тим, яку реакцію викликав у людей цей напис: дехто проходив мимо, захоплений лише собою, дехто, — обережно переступав. Однак, хтось зупинявся замислений, і тоді «душа його світилася» [7, с. 3]. Бажання передати силу цього почуття є лейтмотивом даного вірша, який увиразнюється ритмічними повторами: *«Не наступайте на любов не наступайте // якщо не можете переступайте // любов як навесні трава // вона жива завжди жива // не наступайте на любов не наступайте»* [7, с. 3]. Душа ліричного героя наповнюється світлом і красою завдяки усвідомленню високого сенсу, що вкладений у слово «любов»: *«Я закликаю усіх — пишіть слово // Любов // пишіть це слово // на стінах і бруківках на будинках і парках… // і у себе в душі незупинно зараз і завжди // пишіть слово Любов»* [7, с. 6].

Слід зазначити, що в сучасній філософській ліриці любов постає мірою усіх речей. Її образ тісно пов'язаний з біблійною мудрістю, з духовним оновленням, для молодих митців дорога любові — це шлях до Абсолюту, до морального самовдосконалення, шлях до Бога і, водночас, — до глибинних витоків свого «я». Саме до таких поетичних філософствувань вдається лірична

героїня М. Кіяновської. Її поезії наповнені внутрішнім світлом — це одвічний пошук справжніх цінностей через віру, через молитовно-медитативне занурення у сутність речей: *«Мій Господи, навчи мене піти! // Навчи мене навчитися відходу! // Навчи втрачати і не берегти, // Ковтати кригу, наче люту воду! // Навчи забути, як забув би Сам. // Навчи усе простити — аж до крові. // Навчи чинити віру голосам // Любові, Смерті — й істинно Любові»* [3, с. 57]. Для творчої манери авторки характерною є незрима присутність сущого, «тут-буття», в багатьох віршах любов осмислюється як щось природне і дане, те, що є вічним, що триває завжди, попри усвідомлення минущості людського життя. Це найглибше, найточніше вираження внутрішньої суті, любов постає суцільним образом-рефлексією, обрамленим в лаконічність фрази: *«Люблю тебе. Це віра. Це спосіб жити» [6, с. 70]; «Не любити — не бути, бо сказано — не убий»* [3, с. 52].

Любов у творчості молодих поетів часто зображується крізь призму морально-релігійних чеснот. Лірична героїня М. Савки замислюється над проблемою справжньої любові, що не вимагає віддачі, над здатністю любити ворогів: *«тебе // мені доводиться прощати // і просити прощення // у себе // за те що тебе прощаю // бо не можу інакше // ніж тебе возлюбити // вороже мій // та коли я помру // хто ж за тебе // молитися буде»* [8, с. 80]. Мотив глибокої християнської любові до ближнього є наскрізним в збірці «Квіти цмину», присвяченій рідним, близьким для авторки людям. Їй притаманне особливе розуміння філософії любові, що засвідчують такі слова у вступі до збірки: «Ці вірші — а писалися вони майже чотири роки — з'явилися із думок і спогадів про гарних і світлих людей… З роками все більше відчуваєш, що люди, яким не байдуже до тебе, — це і є твій найбільший скарб» [8, с. 3]. На думку авторки, пошук сенсу буття має лише одну відповідь, яка полягає у вмінні «любити і бути вдячним, радіти найпростішим речам» [8, с. 3]. З філософською сентенційністю звучить мотив простої і справжньої любові, яка дає сенс людському існуванню, адже «серце, в якому любов не живе, — неживе» [8, с. 111].

У подібному ракурсі зображується це вічне людське почуття в творчості Богдани Матіяш. Її стиль досить різко контрастує з тенденцією сучасного літературного нігілізму, з модою на брутальний епатаж. Позначена метафорою світла, яка є наскрізною в її творчості, її лірична проза випромінює душевну щирість. На актуальне питання доби «камо грядеши?» лірична героїня Б. Матіяш шукає відповідь у справжній любові, яка не знає ані пихи, ані злості, яка є досконалою за своєю найглибшою суттю: *«ті що люблять подивися які вони прості і красиві // делікатні як найперше ранкове світло // безтривожні як голуби…навчися в них дякувати за все що є і чого немає // навчися приходити довірливо й лагідно // і відходити просто // як світло увечері гасне як птах засинає // як вода що тече в землю вертається»* [6, с. 168]. Образ води, що тече і повертається в землю, увиразнює ідею вічного проминання, перетворення всього земного. Світ, у якому є любов, для ліричної героїні сповнений гармонії та краси, слід зазначити, що в її творчості загалом наскрізним є образ Бога-Творця. Відчуття гармонійного сприйняття довкілля вловлюється на рівні символів і художніх деталей, завдяки світлій, м'якій колористиці її творів

(«сонця і місяця добре світло»; «срібний осінній дощ»; «мовчатимемо просто будемо прості як опала хвоя // м'які як мох легкі як світло»; «блідо-рожевий теплий м'який дощ»; «серце як сніг безтривожне і чисте»; часте використання семантично «променистих» слів на позначення світу: теплий; лагідний; делікатний; усміхнений; тихий; прозорий; радісний). На думку ліричної героїні, любов — це мета, шлях до якої — через мудрість, смирення і просвітлення: «*вчитись любити це вчитись так багато приймати // радості й усміху дару й болю вчитись любити // це вчитись так багато на що заплющувати очі // так багато згодитись бути малим згодитись бігти // там де хотів би іти згодитись йти там де хотів би // спинитись мовчки стояти глибоко дихати»* [5, с. 55]. Її семантико-стилістичний ланцюжок ключових образів можна означити рядком з поезії «*нічого настільки доброго як би мені хотілося…»: «дерево — Бог — вічність — світло — любов»* [6, с. 182]. Для ліричної героїні ця стихія — повна віддача себе і відчуття найбільшої радості, коли можна *«все зовсім усе віддати» і не знати, яка любов насправді, не знати, «чи вона дрібна як пісок // чи як земля велика», однак бути впевненим, що це вірний шлях, адже «попереду тільки зірки і небо безмежне й просте // і найделікатніше світло»* [6, с. 169].

Сучасна філософська лірика реалізує себе передусім через потужне духовно-творче, аксіологічне начало. Образ любові як незмінної субстанції є домінуючим в такій поезії. Лірична героїня А. Багряної розмірковує над цією вічною силою, що творить життя: *«Все починається з любові: // Священна музика життя, // Із лона матері дитя // У чистій Всесвіту обнові. // Змиває час із рани кров // І відкрива першопричини, // І мати вчить малого сина, // Що світ спасе лише Любов»* [2, с. 38]. Оригінальні образи поєднуються з влучністю змісту (дитя як чиста «обнова Всесвіту» — мотив вічного оновлення світу через зміну природних циклів народження і смерті). Метафора *«змиває час із рани кров»* має символічний підтекст проминання усього, загоєння ран. Цікавим і семантично багатим є образ священної музики життя як сакральної, вічної, чистої сили. Філософія любові є лейтмотивом її творчості, її образ повсякчас освячується у проникливих поетичних рядках: *«Який цей біль солодкий і важкий! // Мов чакра часу, що тримає вічність, // І незліченну поцілунків кількість // Нанизує на себе вік крихкий. // Бузковий сенс бузкового початку, // Що одночасно є простим кінцем, // І все життя змикається кільцем, // В якому досить хаосу й порядку»* [2, с. 47]. Сила цього почуття для ліричної героїні настільки могутня, що існує поза межами буття, відкриває незвідані глибини підсвідомого, космос людської душі.

Глибоким розумінням найвищої сутності любові перейнятий вірш «Буттєве». Світла колористика твору, піднесена тональність поєднана з важливим усвідомленням одвічних істин життя, його сенсу, який розкривається лише в любові до найрідніших людей: *«Рахувати не втрати, не випиті грами вина, // а сльозини від споминів, сповнені світла обличчя // найдорожчих тобі, найрідніших тобі — це одна // і єдина на світі причина для того, щоб вічно // залишатися тим, ким ти є, ким створив тебе Бог, // й не ставати рабом — ні епох, ні брехливих історій. // Адже щастя — у тім, щоб останню хвилину на*

двох // розділити, як дім, // як хлібину, // як радість і горе» [1, с. 35]. Надзвичайно проста, практично позбавлена метафор мова даного вірша поєднується з глибиною основної думки, ідеї, з усвідомленням благородної сутності любові. Притаманні українській ліричній свідомості традиційні образи дому та хлібини підсилюють як національне, так і загальнолюдське визначення правди життя, його мети та сутності.

Любов у сучасній філософській лірици осмислюється крізь образ часу, адже вона — це не лише вічність, а і конкретна мить, спалах, момент відчуття гармонії, який подеколи є ледь вловимим. Саме тому, певно, ліричний герой Ю.Покальчука закликає любити прекрасну тимчасовість, в якій існуємо ми, бути вдячними за цей дар, *«любити одну хвилину // Цей час віднайдений у вічності ... Любити призахідне сонце // Пам'ятаючи що воно сяде за обрієм // І виблиск його крізь хмари // Це єдина і вічна мить»* [7, с. 43]. *Отже, усвідомлюючи минущість краси, треба «встигнути подякувати Всевишньому // За те що я живу і люблю»* [7, с. 43]. В його поезії часто звучить мотив самопожертви в ім'я любові, суголосний з творчістю Б. Матіяш. На його думку, егоїстично вимагати від коханої людини любові у відповідь, адже це лише ствердження свого «я». Він закликає цінувати великий дарунок, коли почуття є взаємними, вони порівнюються з рідкісним самоцвітом, «його недооціненість убиває сенс життя» [7, с. 274].

Любов у широкому значенні цього слова — найвища мета, вияв найблагородніших поривів людської душі. Саме в такому контексті постає її образ в сучасній філософській лірици. Специфіка модифікацій образу любові полягає у пошуках нових ракурсів зображення вічної теми.

Література

1. Багряна, А. Замовляння із любові / А. Багряна. — Луцьк: «Твердиня», 2011. — 78 с.
2. Багряна, А. Суцвіття слів / А. Багряна. — К.: Видавничий центр «Просвіта», «ЮАна», 2000. — 90 с.
3. Кіяновська, М. Міфотфорення / М. Кіяновська. — К.: «Смолоскип», 2000. — 104 с.
4. Кримський С. Заклики духовності XXI століття: [З циклу щоріч. пам'ят. лекцій ім. А. Оленської-Петришин] / С. Кримський — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2003. — 32 с.
5. Матіяш, Б. Твої улюблені пси та інші звірі. / Б. Матіяш — Meridian Czernowitz. — Кам'янець-Подільський, ПП Галагодза Р.С., 2012. — 60 с.
6. Метаморфози. 10 українських поетів останніх 10 років / Укл. С. Жадан, післям. В. Небо-рака. — Х.: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2011. — 272 с.
7. Покальчук, Ю. Не наступайте на любов… / Ю. Покальчук. — Х.: Фоліо, 2008. — 282 с.
8. Савка, М. Квіти цмину / М. Савка. — Л.: Вид-во Старого Лева, 2006. — 128 с.

Лада Алейнік (Минск)

СУЧАСНАЯ ЛІТАРАТУРА ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ І ЮНАЦТВА ЯК СРОДАК САЦЫЯЛІЗАЦЫІ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРАЎ ВАЛЕРЫЯ ГАПЕЕВА)

Працэс сацыялізацыі асобы — засваення правілаў паводзінаў у грамадстве, псіхалагічных установак, сацыяльных норм, этычных і эстэтычных каш-

тоўнасцей, ведаў і навыкаў — адбываецца на працягу ўсяго жыцця. Нягледзячы на тое, што жыццё — гэта працэс пастаяннай адаптацыі, які бесперапынна патрабуе абнаўленняў і зменаў, сацыялізацыю агульнапрынята падзяляць на два этапы: першасную сацыялізацыю (перыяд ад нараджэння да станаўлення асобы) і другасную (перыяд свядомай персаналізацыі асобы, інтэграцыі ў пэўную сацыяльную групу). Пры гэтым, вызначальным у фармаванні асобы з'яўляецца менавіта першы этап — дзяцінства і падлеткавыя гады, калі закладваюцца асновы светапогляду, маральна-этычных і інтэлектуальных прыярытэтаў.

Першасная сацыялізацыя адбываецца пад уплывам шматлікіх сацыяльных інстытутаў — сям'і, школы, грамадства, равеснікаў, сродкаў масавай інфармацыі і, несумненна, літаратуры. Аднак, у адрозненне ад усіх іншых фактараў уздзеяння, якія ўплываюць на свядомасць асобы нязмушана, натуральна, літаратура патрабуе свядомай інтэлектуальнай дзейнасці індывідуума. Думаецца, найперш гэты факт зніжае актыўнасць і цікавасць падлеткаў да працэсу чытання, да літаратуры. Бо значна прасцей і лягчэй атрымліваць інфармацыю з вуснага камунікавання, з тэлевізійных праграм, якія не вымагаюць мысленчых высілкаў, разумовага напружання і канцэнтрацыі ўвагі.

А між тым, менавіта літаратура адыгрывае важнейшую ролю ў сацыялізацыі асобы, яе аксіялагічным станаўленні. Падлеткавы ўзрост, як вядома, вылучаецца асаблівай складанасцю. У гэты перыяд у юнай асобы ўзнікае адчуванне дарослasці, жаданне абмежаваць сферы свайго жыцця ад кантролю бацькоў і прымаць рашэнні самастойна. Мастацкая літаратура — сюжэты твораў, іх асобныя эпізоды і канфліктныя сітуацыі — здольны дапамагчы падлетку змадэляваць асабістыя паводзіны, вызначыць жыццёвую пазіцыю, прыняць рашэнне ў пэўнай сітуацыі.

Апошняе дзесяцігоддзе XX — пачатак XXI ст. вызначыліся ў беларускай літаратуры пэўнай актывізацыяй у галіне прозы для дзяцей і юнацтва. Увагу чытачоў прыцягнулі аповесці Яўгена Хвалея «Прынцэса тусоўкі» (1990), Андрэя Федарэнкі «Шчарбаты талер» (1999) і «Афганская шкатулка» (2002), Анатоля Казлова «Дзеці ночы» (2000), Людмілы Рублеўскай «Гульня ў Альбарутэнію» (2012) і «Авантуры Пранціша Вырвіча — шкаляра і шпега» (2013), Раісы Баравіковай «Казімір — сын Ягайлы + Насця з 8 «б» = [каханне]» (2008), Алеся Бадака «Адзінокі васьмікласнік хоча пазнаёміцца» (2008), Алеся Наварыча «Пакланюся Перуну, памалюся Вялесу…» (2008), шматлікія іншыя.

Асаблівым плёнам у распрацоўцы праблем станаўлення асобы вызначылася творчасць празаіка Валерыя Гапеева. У полі зроку пісьменніка — актуальныя пытанні псіхалогіі падлеткаў, тыповыя канфліктныя сітуацыі, стыль паводзінаў і эмацыйных рэакцый, інтымнае жыццё школьнікаў.

У кнігу В. Гапеева «Урокі першага кахання» (2010) ўвайшлі тры аповесці — «Усё цудоўна, або Урок бяспечнага кахання», «Лёшкава каханне, або Віртуальнае дрэва рэальнасці» і «Першы боль, або Доказ законаў прыгажосці». Кожны твор прысвечаны асобнаму канфлікту ў жыцці пэўнага падлетка, але героі ўсіх аповесцей з'яўляюцца аднакласнікамі, звязаныя міжасабовымі адносінамі і дзейнічаюць у адным сацыяльным асяродку. Аднак і пасля выхаду кнігі

пісьменнік прадоўжыў мастацкае даследаванне праблем фармавання юнай асобы. Працягам папярэдніх гісторый стала аповесць «Трафік для паэта» («Маладосць», 2011, № 10), у якой разглядаюцца новыя падзеі з жыцця школьнага калектыву і яго асобных прадстаўнікоў. Такім чынам, атрымалася ёмістая тэтралогія, кожная частка якой актуалізуе крызісныя сітуацыі, угрунтаваныя ў працэс сталення і станаўлення асобы, у працэс сацыялізацыі.

Творы В. Гапеева ахопліваюць шырокае кола праблем, уласцівых перыяду пераходнага ўзросту. Гэта ўнутрысямейныя канфлікты, узаемаадносіны вучняў і настаўнікаў, спосабы самасцвярджэння школьнікаў сярод аднагодкаў і інш. Адметна, што асобнай увагі пісьменніка заслугоўваюць праблемы інтымнага жыцця старшакласнікаў — першага кахання, першых эратычных адчуванняў і сексуальнага досведу — тыя праблемы, якія да нядаўняга часу былі табуяванымі ў літаратуры, разглядаліся ў сферы рамантычнага, а не псіха-аналітычнага.

Відавочна, што В. Гапееў падступаўся да мастацкага ўвасаблення гэтых праблем спакваля і асцярожна. У аповесці «Усё цудоўна, або Урок бяспечнага кахання» (першай з тэтралогіі) закранаюцца яшчэ толькі ўскосныя пытанні, датычныя інтымных адносінаў старшакласнікаў. Канфлікт твора бярэ пачатак ад школьнага мерапрыемства — «Дня прафілактыкі СНІДу», на якім урач-гінеколаг вядзе з дзесяцікласнікамі гаворку аб неабходнасці карыстання сродкамі кантрацэпцыі. Вонкавая рэакцыя падлеткаў, якія бянтэжацца, саромеюцца і адчуваюць няёмкасць, адпавядае іх узросту — яны смяюцца, ёрнічаюць, абменьваюцца між сабой двухсэнсоўнымі жартамі. Але насамрэч яны, несумненна, адчуваюць сябе прыніжанымі. І ў некаторых з іх, натуральна, абуджаецца дух супраціву, абуджаецца дзёрзкае жаданне ўзаемна збянтэжыць дарослых, даць ім адчуць тое самае, што адчуваюць школьнікі. «*Ларыса Уладзіміраўна! Вы так пераканаўча нам расказалі, што прэзерватыў з'яўляецца самым надзейным сродкам ад ВІЧ-інфекцыі… Дзякуй. І раней даводзілася аб гэтым чытаць і чуць, — пачаў Юрка, а ў зале імгненна насцярожыліся, бо ведалі ў школе Юрку добра — з-за яго прынцыповасці… Прэзерватыў — сродак прафілактычны, можна ў аптэцы купіць, можна ў шапіку якім, у гастраноме… Я вось не купляў, не карыстаўся, то Вы мне патлумачце: прэзерватыў — гэта таблетка такая? Перад ядой яе піць ці пасля? Заварваць кіпнем ці на гарэлцы настойваць? Можа, гэта гатовае націранне? Як гэты сродак прымяняць?*» [3, с. 6–7]. Відавочна, што навязлівыя і недастаткова карэктныя спробы школьных педагогаў пагаварыць з вучнямі на тэму полавага выхавання дасягаюць фактычна адваротнай мэты — старшакласнікі адпрэчваюць дарослых, цынічна высмейваюць, дэманстратыўна імкнуцца дыстанцыявацца ад падобных размоў.

Бацькі, якія непакояцца за сваіх дзяцей і ўсведамляюць небяспеку пераходнага ўзросту, гэтаксама пачынаюць выяўляць раптоўную цікавасць да іх інтымнага жыцця. Як вядома, далёка не ва ўсіх сем'ях існуюць давер і паразуменне паміж бацькамі і дзецьмі, далёка не ўсе дарослыя здольны быць стрыманымі і тактоўнымі. Іх рэакцыі часцяком наўпрост руйнуюць адносіны з дзецьмі. Напрыклад, маці знаходзіць у сумачцы дачкі «сродак кантрацэпцыі»,

які ў якасці жарта дзяўчыне падкінуў аднакласнік. «*— Ах ты дрэнь! — прасіпела маці такім голасам, што ў Тані ўсё абарвалася ўнутры. …*

— Я так і ведала, — выдыхнула маці, як вынесла прысуд і, імгненна размахнуўшыся, ударыла рукой з зацiснутым бліскучым белым пакецікам у твар Тані» [3, с. 12]. Альбо яшчэ адна бацькоўская рэакцыя, якая балюча раніць падлетка. Школьнік тлумачыць сябру: «*Нехта пабачыў, як мяне і Таню брат падвозіў сюды. І вось маці ўжо тэлефануе ў роспачы: ёй наказалі, што быццам мы запіхнулі беднае дзяўчо ў машыну, рот ёй закрыўшы, і павезлі гвалтаваць! Ведае мяне 16 гадоў — але гатова тут жа паверыць, што я здольны на любую дрэнь*» [3, с. 32].

Натуральна, агрэсіўны ўціск з боку бацькоў і педагогаў крыўдзіць і зневажае падлеткаў, правакуе іх на супрацьстаянне дарослым і ўрэшце прыводзіць да адкрытага высвятлення адносінаў: вучні шчыра выказваюць свае крыўды настаўнікам і бацькам, дарослыя вытлумачваюць дзецям матывы сваіх дзеянняў. Гісторыя мае аптымістычны фінал — абодва бакі дасягаюць паразумення.

Няма сумневу, што аповесць «Усё цудоўна, або Урок бяспечнага кахання», дзе адлюстравана дастаткова тыповая для старшакласнікаў канфліктная сітуацыя, апелюе да асабістых рэфлексій чытачоў, да іх маральнай свядомасці, дазваляе асэнсаваць падзеі і гіпатэтычна змадэляваць індывідуальны стыль паводзінаў у падобных умовах. Але вастрыня канфлікту ў творы часткова нівелюецца яго «калектыўным характарам» і, адпаведна, калектыўным вырашэннем.

Верагодна, гэта аповесць выконвае ролю своеасаблівых «уводзінаў» у тэтралогію — аўтар знаёміць з героямі, якія будуць дзейнічаць у наступных частках твора, з умовамі і агульным ладам іх жыцця, з іх бацькамі і настаўнікамі. І менавіта па гэтай прычыне В. Гапееў разглядае ў творы супярэчнасці агульнага характару. У наступных аповесцях увага аўтара канцэнтруецца пераважна на асабістых праблемах старшакласнікаў, на іх індывідуальным жыцці, але, безумоўна, ва ўзаемасувязях і шматлікіх стасунках з грамадствам. Бо менавіта паводзіны чалавека ў грамадстве, яго сацыяльныя сувязі асабліва выразна вызначаюць індывідуальнасць асобы. Паводле А. Эткінда, «індывідуальнасць не дадзена чалавеку ад прыроды, а фарміруецца ім самім у працэсе выканання шматлікіх сацыяльных роляў ўнутры розных чалавечых супольнасцей — бацькоўскай сям'і, кампаніі аднагодкаў, уласнай сям'і, вытворчага калектыву, тых сацыяльных груп (нацыі, партыі, грамадства, чалавецтва), каштоўнасці якіх індывід падзяляе і сцвярджае ва ўласнай актыўнасці» [4, с. 108].

Думаецца, В. Гапееў свядома адлюстроўвае ў кожным творы іншыя псіхатыпы падлеткаў. Нягледзячы на тое, што яго героі — аднагодкі і аднакласнікі, яны кардынальна адрозніваюцца і паводле псіхалагічных характарыстык, і паводле ўзроўню інтэлектуальнага развіцця, сацыяльнага жыцця, звычак, маральных каштоўнасцей. В. Гапееў, несумненна, дэманструе, што ўзроставыя праблемы не абмінаюць нікога, не залежна ні ад выхавання, ні ад агульнай развітасці, ні ад ступені самастойнасці.

Так, напрыклад, герой аповесці «Лёшкава каханне, або Віртуальнае дрэва рэальнасці» — інтраверт, закамплексаваны падлетак, які амаль ні з кім не сяброуе, у класе трымаецца адасоблена, адпрэчвае нават увагу ўласнай маці, камфортна пачуваецца толькі «сам-насам з камп'ютэрам»: «*Тут, на гэтым форуме праграмістаў, Лёшка адно і адчуваў сябе вольна і спакойна. Яшчэ як толькі пачаў займацца праграміраваннем, адшукаў гэты рэсурс. Добрая ў іх тут кампанія. Адны хлопцы, ніякіх лішніх размоў*» [3, с. 68]. Але фактычна не маючы сяброўскіх стасункаў з аднагодкамі, падлетак, тым не менш, не пазбягае іх умяшальніцтва ў яго жыццё — ён робіцца ахвярай ненаўмыснага «віртуальнага падману», перажывае вострый крызіс, канчаткова страчвае давер да людзей.

Герой аповесці «Трафік для паэта» — рамантычны юнак, не пазбаўлены творчых амбіцый. У адрозненне ад галоўнага персанажа папярэдняга твора, у яго выдатныя адносіны з аднакласнікамі, з бацькамі. Аднак падлетак сутыкаецца з праблемай, якую яму ніхто не можа дапамагчы вырашыць: дзеля таго, каб выдаць кніжку вершаў, неабходна даволі вялікая сума грошай. Хлопец пачынае шукаць магчымасцяў заробку ў Інтэрнеце і змушаны, у рэшце рэшт, пераступіць праз пэўныя этычныя прынцыпы — ён пачынае здымаць на відэакамеру «падглядванні» за незнаёмымі людзьмі і размяшчаць гэтыя ролікі ў сеціве. Жыццё падлетка кардынальна змяняецца — яму даводзіцца вытрымліваць сапраўдную канспірацыю, каб не быць выкрытым ні бацькамі, ні сябрамі, ні самімі героямі відэаролікаў. Зароблены грошы не прыносяць яму маральнага задавальнення. Сумленне вярэдзіць: «*Мяжу пераступіў, закон, па той бок маралі апынуўся... Дык жа часова гэта… … Паўтара месяца, усяго паўтара месяца, ён упэўнены — і ў яго будзе патрэбная сума. І ўсё потым знікне, сатрэцца, забудзецца. … Нічога, мала пацярпець засталося. Яшчэ ролікаў дзесяць здыме і хопіць...*» [2, с. 64]. Але наступствы крамольнага бізнесу не прымусілі сябе доўга чакаць — старшакласнік робіцца аб'ектам шантажавання, і яго жыццё ператвараецца ў суцэльнае пекла.

Амаль што ідэальным выглядае жыццё гераіні аповесці «Першы боль, або Доказ законаў прыгажосці». Кацярына — самастойная і адказная дзяўчына, яна паспяхова вучыцца ў школе, карыстаецца аўтарытэтам сярод аднакласнікаў, у яе выключна даверлівыя адносіны з маці. Але дзяўчына дасягае таго перыяду, калі пачынае адчуваць сябе жанчынай. Яна закахалася ў аднакласніка, які адказвае ёй узаемнасцю. Аднак фізіялагічная акселерацыя, як падкрэслівае аўтар твора, не выключае інфантыльнасці, псіхалагічнай няспеласці. Вопыт фізічнай блізкасці вельмі па-рознаму ўспрымаецца дзяўчынай і юнаком. Для Кацярыны гэта пацвярджэнне сур'ёзнасці іх адносінаў. У яе каханага думкі іншага кшталту: «*А раптам Кацярына расхваліцца ўсім дзяўчатам, што ў яе быў секс з Юрыем? І якім яна намалюе яго? Нявопытным хлопчыкам? Ён прыйдзе ў клас — а з яго будуць адкрыта смяяцца. Ці ён можа прыйсці і ўбачыць за сваёй партай побач не Віктара, а яе. А што — яна ж нібыта мае на яго права… Пачне паказваць перад усімі, што яны каханкі… Калі яна прыйдзе заўтра і паслязаўтра да яго і пачне шантажыраваць? Возьме і*

зацяжарыць? І што тады рабіць? ... Не, калі ў яе ўзніклі якія ілюзіі, трэба іх развеяць. І заадно папярэдзіць, калі раптам у яе якія планы…» [3, с. 185].

Хлопец панічна баіцца адказнасці і па-хуткаму пачынае «выпраўляць памылку» — ён піша на мабільнік Кацярыне СМСку: «*Каця, мы дарослыя людзі, мы атрымалі цудоўны ўрок. Не будзем пра пачуцці… … Цвёрда дамовімся: што было, тое прайшло. І быццам не было. Упэўнены, ты хочаш таго ж. Ніякіх наступстваў. Калі што — не ўмешвай мяне*» [3, с. 187]. Натуральна, гэта лаканічнае паведамленне робіцца для дзяўчыны асабістай драмай, руйнуе яе рамантычныя ўяўленні аб каханні.

Такім чынам, сюжэты твораў В. Гапеева дэманструюць даволі распаўсюджаныя ў сучасным асяродку падлеткаў сітуацыі. Безумоўна, падобныя гісторыі нярэдка робяцца сюжэтамі мастацкіх фільмаў і публікацый у перыёдыцы, абмяркоўваюцца педагогамі і вучнямі на спецыяльных тэматычных занятках. Аднак літаратурныя гісторыі, іх ідэі і сэнсы, увасобленыя ў мастацкіх вобразах, здольны нашмат глыбей закрануць свядомасць чытача, чым дыдактычныя тэзы і выхаваўчыя гутаркі, літаратура ўплывае на асобу непараўнальна эфектыўней.

Выключнае значэнне мастацкай літаратуры ў працэсе выхавання і сацыялізацыі сцвярджае культурна-гістарычная канцэпцыя Л. С. Выготскага. Паводле гэтай канцэпцыі, літаратуру і яе змест правамерна разглядаць як носьбітаў ідэальнай формы псіхікі, якая засвойваецца і суб’ектывізуецца ў працэсе індывідуальнага развіцця — гэта значыць робіцца рэальнай формай псіхікі і свядомасці індывіда [1]. Інакш кажучы, працэс чытання мастацкай літаратуры — гэта дзейнасць, накіраваная на ператварэнне закадзіраванага аўтарам у тэксце сацыякультурнага вопыту ў асабісты вопыт чытача, што мае асабліва вялікае значэнне ў перыяд станаўлення асобы, на адным з галоўных этапаў яе сацыялізацыі.

Літаратура

1. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — Ростов на/Д.: Феникс, 1998. — 487 с.
2. Гапееў, В. Трафік для паэта / В. Гапееў // Маладосць. — 2011. — № 10. — С. 22 — 78.
3. Гапееў, В. Урокі першага кахання / В. Гапееў. — Мінск: Літаратура і Мастацтва, 2010. — 192 с.
4. Эткинд, А. Индивидуализм, личность / А. Эткинд // 50/50: Опыт словаря нового мышления / Под общ. ред. М. Ферро и Ю. Афанасьева. — Москва: Прогресс, 1989. — 560 с.

Вячаслаў Караткевіч (Магілёў)

СПЕЦЫФІКА ВОБРАЗНАЙ СІСТЭМЫ ДРАМАТУРГІЧНЫХ ТВОРАЎ ПЯТРА ВАСЮЧЭНКІ ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ЗБОРНІКА «МАЛЕНЬКІ ЗБРАЯНОСЕЦ»)

Сучасная беларуская літаратурная казка мае шэраг спецыфічных асаблівасцей. Яна бярэ свой пачатак з вуснай народнай творчасці і з мастацкіх традыцый папярэдніх перыядаў развіцця літаратуры, прычым не толькі беларускай. Сучасная казка ўтрымлівае ў сабе цікавы сінтэз тэм, ідэй, матываў, асэнсаванне якіх адбываецца праз вобразную сістэму тэкстаў.

У кантэксце гэтых высноў цікавым уяўляецца аналіз канкрэтных прыкладаў казачных драматургічных твораў з мэтай выяўлення іх сэнсавай глыбіні, дыдактычнага і развіваючага патэнцыялу з улікам таго факта, што гутарка ідзе пра творы, прызначаныя для ўспрымання дзецьмі.

У рэчышчы нашага даследавання паказальнымі з'яўляюцца п'есы-казкі Пятра Васючэнкі, змешчаныя ў зборніку «Маленькі збраяносец» (1999), які ўключае ў сябе 5 розных па форме твораў: дэтэктыў («Навагодні дэтэктыў»), казка з элементамі трылера («Страшнік Гам»), рыцарскія падарожжы («Маленькі збраяносец»), рэмэйк народнай казкі («Новы калабок»), прытча («Каляровая затока»).

Ва ўсіх названых творах, за выключэннем «Маленькага збраяносца», персанажамі з'яўляюцца жывёлы — воўк, ліса, заяц, карова, баран. Праз іх наладжваецца своеасаблівы дыялог дарослага і дзіцяці, якому прапануецца паглядзець на свет «збоку»: вачыма нявопытнага Шчупачка («Каляровая затока»), смелага і бескарыслівага Пеўня («Страшнік Гам»), хітрай Лісы Мэры («Навагодні дэтэктыў») і г. д. У гэтым відавочны фальклорны ўплыў. Як і народная казка, аўтарскі твор такім чынам дае магчымасць дзіцяці набыць сацыяльны вопыт, вучыць заўважаць розныя рысы характару, а таксама выяўляць станоўчыя і адмоўныя бакі розных жыццёвых пазіцый. Напрыклад, страх за ўласнае жыццё і нежаданне дапамагчы бліжняму прыводзяць да таго, што амаль усіх жывёл — персанажаў твора — з'ядае Страшнік Гам.

Пры гэтым назіраецца імкненне драматурга максімальна «асучасніць» казкі, каб надаць ім дадатковыя сэнсы. Паказальнай у гэтых адносінах з'яўляецца казка «Навагодні дэтэктыў», дзе расказваецца пра супрацьстаянне добрай фірмы «Навагоднія паслугі» і бандыцкай групоўкі «Лясны рэкет». Тут згадваюцца і «дарослыя» праблемы, якія, на наш погляд, будуць не зусім зразумелыя дзецям, гэта своеасаблівыя «намёкі» для прыцягнення ўвагі «недзяцей». Напрыклад, рэкламныя слоганы, касметыка «Лямонці», фільмы з удзелам Шварцэнэгера, урокі аэробікі Наталлі Наважылавай і г.д. абцяжарваюць сэнсавае напаўненне казкі і ператвараюць яе ў своеасаблівы мастацкі помнік свайму часу.

Асаблівае значэнне ў працэсе «асучаснівання» мастацкага твора займае асэнсаванне эстэтычных праблем, што прама выяўляецца, напрыклад, у спрэчцы Вядучага і Шэрага і адлюстроўвае эстэтычныя патрэбы сучасных дзяцей:

Вядучы. *Мы ім казку хацелі паказаць навагоднюю. Пра мядзведзя, зайца, лісу, ваўка, Дзеда Мароза і Снягурачку. Ды вось Дзед Мароз нечага падвёў.*

Шэры. *Ясна. Стаяць. Маўчаць. Ніякіх снягурачак. Ніякіх марозаў і казак. Гэта несучасна. Сучасныя дзеці не любяць казак. Яны любяць дэтэктывы, баявікі і ж-ж-жах!.. Ясна? …*

Вядучы. *Але, шаноўны Шэры…*

Шэры. *Ніякіх «але». Я сказаў: дэтэктыў. Са стрэламі, выбухамі і, можа быць… (Робіць рух, намякаючы на забойства)* [2, с. 60].

Праблемы неўладкаванасці пенсіянераў («Дзед Мароз. *Сорам, мая Мілая, — гэта калі пенсіянеры галадаюць*» [2, с. 66]), адначасовага недаверу да

нацыянальнай валюты і дэманізацыі іншаземнага («Бос. (да Дзеда Мароза. — *В. К.*) *Не прыкідвайся. Твой выкуп будзе каштаваць адзін мільён даляраў. Ясна?* Дзед Мароз. *Ды ты што, сынок? Наша фірма не за даляры працуе. ... Бяры хіба што «зайчыкамі»*. Шэры. *«Зайчыкі» нам не трэба*» [2, с. 69]) і іншыя выглядаюць штучна навязанымі дзіцячай свядомасці, бо не будуць засвоены, асабліва ў кантэксце святочнай казкі. Новая «калектыўная мараль», якая дыктуе змену парадыгмы этычных і эстэтычных каштоўнасцяў у дзіцячай літаратуры, імкненне ўсё «асучасніць» прыводзяць да размывання традыцыйнай сістэмы маральных каштоўнасцяў і абсурдызацыі рэчаіснасці: пісталет у руках Снягурачкі, жарты Дзеда Мароза пра алкаголь («Снягурачка. *Салодкім не злоўжывай. «Фантай» таксама. Запомніў?* Дзед Мароз. *Значыцца гэта… Салодкім не захапляйся… А гэтым… горкім?»* [2, с. 62]).

У меншай ступені працэс «асучаснівання» вобразаў адбываецца ў казцы «Каляровая затока». У цэнтры ўвагі праблема захавання чысціні навакольнага асяроддзя, якая раскрываецца праз адлюстраванне жыцця ў забруджанай затоцы. Вобразная сістэма гэтага твора грунтуецца на слабым (у адрозненні ад усіх іншых казак зборніка) супрацьпастаўленні персанажаў — Вадзянога Клапа і Хахулі. Гэта два лідэры, якія здольныя пераконваць і весці за сабой. Яны не маюць іншых спосабаў уздзеяння на тых, хто побач, акрамя красамоўства і дэманстрацыі ўласнага досведу. Пры гэтым Клоп выглядае занадта рацыянальным, хітрым, здольным на падман. Да яго далучаецца і старая Шчупачыха, якая праз словы Клапа ўбачыла пагрозу для свайго жыцця і жыцця Шчупачка, а таксама Чарвяк, які з'яўляецца прынадай і спрытна выконваю гэтую ролю з дапамогай Клапа.

У характэрнай для «светлых»* тэкстаў манеры падман пафасна выкрываецца, а Хахуля нечакана для Клапа і старой Шчупачыхі шчасліва пазбягае смерці, хоць і пападае спачатку да рыбакоў, а потым да вучонага-заолага. Клоп тут выглядае занадта падазроным, агрэсіўным і жорсткім. Ён гатовы ахвяраваць жыццём іншых (Хахулі, Шчупачка), крыўдзіць Слімака, расказвае Шчупачку страшныя казкі («Клоп. *...Клоп прывык* (піць забруджаную ваду. — *В. К.*)*, а людзі — не. Вось і пазнікалі памалу. А перад тым, як знікнуць, самі сябе ў «Чырвоную кнігу» запісалі.Чуеш? Разам з бабрамі, хахулямі, горнымі казламі і кондарамі апынуліся ў «Чырвонай кнізе». Ха-ха-ха! Ну што? Вясёлая казка?»* [2, с. 44]), каб захаваць брудную затоку і не даць іншым знайсці чыстую ваду. Пры гэтым ён здольны і на маральныя здзекі, расказваючы малому, што людзі могуць зрабіць з Хахулі чучала. Вадзяны Клоп бачыць ва ўсіх ворагаў, якія хочуць яго пакрыўдзіць і сумняваюцца ў праўдзівасці яго слоў.

Іншай выглядае Хахуля — рэдкі звярок, занесены ў «Чырвоную кнігу». Гэта асоба высакародная, яе дзеянні і ўчынкі дыктуюцца добрымі памкненнямі выратаваць жыхароў каляровай затокі і дапамагчы ім знайсці чыстую ваду. Пры

*Гл. псіхалагічную тыпалогію мастацкіх тэкстаў у адпаведнасці з эмацыйна-сэнсавай дамінантай, прапанаванай В. П. Бяляніным, дзе вылучаюцца «светлыя» тэксты з параняльнай акцэнтуацыяй, «цёмныя» — з эпілептоіднай, «вясёлыя» — з гіпаманіякальнай, «сумныя» — з дэпрэсіўнай, «прыгожыя» — з істэроіднай, «складаныя» — з шызоіднай [1, с. 54].

гэтым, аўтар не імкнецца ідэалізаваць Хахулю. Яе даверлівасць і наіўнасць ледзь не прыводзяць да смерці. У дадзеным выпадку своеасаблівая «часовая смерць» Хахулі мае характар ініцыяцыі: яна двойчы вучыцца, набывае сацыяльны вопыт, на вачах сталее. Па сутнасці трэцяя яе сустрэча з людзьмі, а да гэтага было разбурэнне нары і вылоўліванне на прынаду, калі Хахуля ўкусіла рыбака за палец, умацавала яе веру ў тым, што дабрыня ёсць на свеце. Тым не менш, яна здольная згуртаваць вакол сябе іншых. На яе бок пераходзяць баязлівец Слімак і маленькі ідэаліст Шчупачок. Сэнс жыцця Хахулі — дапамагчы іншым.

У гэтым жа заключаецца і сэнс жыцця Пеўня з казкі «Страшнік Гам». Пры гэтым назіраецца істотная розніца паміж Хахуляй і Пеўнем. Першая змагаецца з роўным сабе (супраціўленне з боку адмоўных вобразаў, як адзначалася вышэй, аслаблена), а Певень змагаецца са значна большым па памерах Страшнікам Гамам ва ўмовах рэальнай пагрозы жыццю (ужо былі з'едзены Сабака, Кот, Баран, Карова). Значэнне Пеўня не ў тым, каб пераканаць у фальшывасці ідэалаў іншых, а каб фізічна знішчыць зло. Звернем увагу, што мастацкі час у гэтай казцы нераўнамерны. У экспазіцыі ён працяглы, але бліжэй да кульмінацыі і развязкі паскараецца, што служыць для нагнятання абстаноўкі і стварэння злавеснай карцінкі, што характэрна для «цёмнага» тэксту. Усе вобразы маюць сэнсорныя маркеры (Карова мукае, яна вялікая, Баран бэкае, мае характэрную прычоску, якой надта ганарыцца, Певень сваімі спевамі будзіць сонейка, Страшнік Гам становіцца ўсё большым, калі з'ядае чарговую ахвяру і г. д.).

Заўважым, што ў казцы «Страшнік Гам» назіраецца барацьба паміж абсалютна палярнымі асобамі. Певень самы маленькі і не мае ніякіх выключных здольнасцяў, акрамя жадання спяваць і будзіць людзей, каб доўга не спалі:

Карова *(да Пеўня). Яйкі несці ўмееш?*

Певень. *Якія яйкі? Я ж Певень, а не кура. Я спяваць умею.* [2, с. 13].

Пры гэтым назіраецца пыхлівасць і ганарлівасць Пеўня, што ўяўляецца своеасаблівым псіхалагічным комплексам, імкненнем даказаць, што ён не з горшых, што ён можа абараніць сваю годнасць:

Певень. *Я з сонейкам сябрую. Раніцай яго буджу.*

Кот. *Само прачнецца.*

Певень. *А раптам не прачнецца?*

Сабака. *Хопіць нас палохаць. Мы — смелыя. А ты пайшоў прэч, дармаед. Гаў! Гаў!*

Певень. *Ну, што ж. Тут лес, дрэвы. Знайду сабе дупло і буду жыць у ім, як дзяцел. Бывайце, гаспадары. Глядзіце, не пашкадуйце* [2, с. 13].

Пеўню супрацьпастаўлены Страшнік Гам. Гэта міфічная істота — «пачвара цёмнага лесу». Ён паядае спачатку звяроў, якія яго баяцца, а потым і месяц ды зоркі. Гам адчувае сваю беспакаранасць, ён не ўспрымае Пеўня як роўнага сабе змагара і памыляецца. Разбуджанае спевам Сонца знішчае Страшніка і выратоўвае ўсіх. Пры гэтым назіраецца хуткая змена эмацыйнага стану Гама: ад насмешлівасці і бравады да прыніжэння.

Карова, Баран, Кот і Сабака выконваюць у казцы хутчэй дапаможную ролю. Яны служаць для дзяцей прыкладам правільных учынкаў паступаць: трэба дапамагаць адзін другому і не трэба баяцца.

Падобныя ж функцыі выконваюць Дзед, Баба, Свіння, Заяц, Вожык, Воўк, Ліса ў казцы «Новы калабок». Толькі тут яны ўзмацняюць цікавасць рэцыпіентаў да таямніцы: што знаходзіцца ўнутры Калабка. Вобраз жа апошняга становіцца абсурдным. Такі эфект дасягаецца праз неадпаведнасць чакаемага і атрымліваемага. Свой сакрэт, а гэта унутраная душэўнасць, Калабок адкрывае ў фінале твора:

Усе *(абступаюць Калабка). Ну, дык што ў цябе ўнутры?…*

Калабок. *Што ў мяне ўнутры? Душа ў мяне ўнутры, вось што! Яна ў мяне такая мяккая, трапяткая… Я вас усіх так люблю! Дык, можа, і вы палюбіце мяне… хаця б трошкі?»* [2, с. 129].

«Новы калабок» набліжаецца да «вясёлых» тэкстаў, дзе вядучым з’яўляецца маторны вобраз, які ўвесь час знаходзіцца ў стане ўзбуджэння, хутка перамяшчаецца, ніколі не губляе пачуццё аптымізму, любіць спяваць і імкнецца стаць у цэнтр увагі. Усе гэтыя характарыстыкі могуць быць аднесены да Калабка. Гэты вобраз становіцца сэнсаўтвараючым у казцы, семантычная нагрузка твора скіроўваецца ў бок усведамлення, што такое жывая істота, што ёсць сусветная любоў[*]. Такім чынам адбываецца напаўненне казкі філасофіяй і псіхалагічным аналізам (хай сабе і на прымітыўным узроўні!) матываў паводзін пэўных персанажаў.

Самая разгалінаваная вобразная сістэма прадстаўлена ў казцы «Маленькі збраяносец». Бок зла тут дваісты: Тарантул, які хоча захапіць Краіну Сланечнікаў і рыцар Дармедонт. Бок дабра таксама неаднародны: прынцэса Злата (Зоська), Андрусь. Звернем увагу, што ў казцы мы бачым працэсы пераўтварэнняў і развіцця асобы: бацька, старэйшы і малодшы браты Андруся, перавыхоўваюцца, як і Тарантул, які спачатку выглядае жорсткім і нават крыважэрным.

У характэрнай для «прыгожых» тэкстаў манеры пры характарыстыцы пэўных вобразаў шмат увагі надаецца знешнасці. Злата аказваецца не такой прыгажуняй, якой яе малявалі на партрэтах, Андрусь знешне непрыкметны, але яго эмоцыі выдае выгляд твару. Пры гэтым неаднаразова падкрэсліваецца першаснасць унутранай прыгажосці і псіхалагічнай матываванасці дзеянняў і ўчынкаў герояў. Таксама ў п’есе назіраецца хуткая змена эмацыйнага фону, які тлумачыцца не толькі знешнімі фактарамі, але і ўнутраным станам. Нярэдка героі дадумваюць, што могуць адчуваць іншыя (фрэйліна бачыць па твары Андруся яго закаханасць, Злата не бачыць шчырасці ў словах Дармедонта). Пры гэтым думкі саміх персанажаў дастаткова размыты, што тлумачыцца дваістасцю асобы (характэрная рыса «складаных» тэкстаў): за знешняй недаступнасцю прынцэсы Златы хаваецца звычайная дзяўчына Зоська, фрэйліна

[*]Тут адбываецца істотнае сэнсавае адхіленне ў параўнанні з народнай казкай «Калабок», дзе рэцыпіент знаёміцца з такой рысай характару, як хітрасць. У народнай казцы адсутнічаюць маральныя крытэрыі гэтай рысы характару, і тым не менш, у дзяцей, як правіла, не ствараецца ўражання ненатуральнасці фіналу казкі (паяданне Калабка).

Марселіна не можа знішчыць сваёй простай сутнасці сялянкі Марцэліны, Тарантул аказаўся добрым ткачом, а за знешняй адвагай Дармедонта хаваўся падманшчык і скнара.

Такім чынам, у зборніку П. Васючэнкі «Маленькі збраяносец» назіраецца істотная функцыянальная змена вобразнай сістэмы ў параўнанні з фальклорнымі казкамі. Калі ў народнай казцы жывёлы знаёмяць дзяцей з пэўнымі рысамі характару асобы, то ў прааналізаваных літаратурных казках падаюцца своеасаблівыя псіхалагічныя партрэты, за якімі стаяць сапраўдныя чалавечыя тыпы. Пісьменнік цікавіцца не столькі функцыянальнай прыналежнасцю, колькі ўнутраным «Я» таго або іншага вобраза, адчуваецца зацікаўленасць у адлюстраванні ўнутранага свету асобы, хай сабе і казачнай. Назіраюцца памкненні паказаць псіхалагічнае развіццё вобраза (Хахуля, Андрусь).

Разам з тым, прааналізаваныя сістэмы вобразаў уяўляюцца своеасаблівай матрыцай традыцыйнай іерархіі маральна-этычных каштоўнасцяў. Нягледзячы на памкненні выкарыстаць модныя стратэгіі «асучаснівання» твораў для дзяцей, драматург не пераходзіць межы дазволенага ў спецыфічнай дзіцячай літаратуры. Стварэнне новага казачнага свету праз выкарыстанне гатовых фальклорных вобразаў у незвычайных сітуацыях дае магчымасць прыцягнуць увагу рэцыпіента да надзённых і важных праблем, аблегчыць разуменне семантычнай напоўненасці мастацкага твора.

Мастацкі свет казак П. Васючэнкі ўяўляе сабой асобую мадэль асэнсавання рэчаіснасці, прадстаўленую з розных ідэйных і эстэтычных пазіцый. Выяўленне ж пэўных асаблівасцяў вобразнай сістэмы пры дапамозе псіхалагічных і псіхіятрычных падыходаў можа стаць падмуркам для выяўлення важных патэнцыялаў мастацкіх твораў у кантэксце ўспрымання п’есы рэцыпіентамі рознага ўзросту і выяўлення магчымага ўздзеяння твора на фарміраванне свядомасці, характару дзіцяці.

Літаратура

1. Белянин, В. П. Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя: монография / В. П. Белянин. — М.: Генезис, 2006. — 320 с.
2. Васючэнка, П. В. Маленькі збраяносец: зб. п’ес для драм. і лялеч. калектываў / П. В. Васючэнка. — Мінск: БелІПК, 1999. — 132 с.

Соф’я Марозава (Мінск)

САКРАЛІЗАЦЫЯ ВЫЯВЫ ЯК АСАБЛІВАСЦЬ ЭКФРАСІСА Ў АПОВЕСЦІ ВІКТАРА КАРАМАЗАВА «БРАМА»

Зварот Віктара Карамазава да мастакоўскай тэматыкі ў апошнія два дзесяцігоддзі выявіў адметную грань таленту пісьменніка. За гэты час пабачылі свет 5 аповесцей, 4 эсэ, дзённік, раман, шэраг навел і папулярных артыкулаў. У гэтых творах назіраецца як эвалюцыя пісьменніка (ад аповесці-эсэ «Крыж на зямлі і поўня ў небе» да рамана «Мастак і парабкі»), так і пэўная цэльнасць, што забяспечваецца адзінствам стылю і наяўнасцю аўтарскай канцэпцыі мастака і мастацтва. Апошняя паслядоўна прасочваецца ва ўсіх творах азнача-

най тэматыкі і ўключае ў сябе шэраг складнікаў: асабісты мастацкі густ пісьменніка (у адпаведнасці з якім адбываецца падбор матэрыялу для твораў і яго ацэнка); асаблівасці трактоўкі спадчыны таго ці іншага мастака; сістэму каштоўнасцей (аўтарская і герояў); уяўленне пра ролю мастацтва ў грамадстве і ў лёсе творцы, якое вынікае з ідэйнага і вобразнага ўзроўняў твора. У дадзенай працы мы спынімся на такой асаблівасці карамазаўскай канцэпцыі мастака і мастацтва, як сакралізацыя выявы ў экфрасісе, і разгледзім яе на прыкладзе аповесці «Брама».

Экфрасіс — гэта слоўная рэпрэзентацыя твора выяўленчага мастацтва ў літаратуры, распаўсюджаны элемент паэтыкі літаратурных твораў на мастакоўскую тэму. Як мікратэкст і як асобны жанр экфрасіс узнік яшчэ ў Антычнасці [1, с. 259–260], першымі ж прыкладамі экфрасіса на ўсходнеславянскіх землях былі апісанні сакральных выяў, прадметаў, пабудоў Святой зямлі ў сярэднявечным жанры хаджэння. Менавіта з гэтай акалічнасцю даследчыкі звязваюць тэндэнцыю да сакралізацыі выявы ў экфрасісе, што назіраецца ў славянскіх літаратурах, прычым у дачыненні як да рэлігійных выяў, так і да свецкіх [6, с. 2–3; 2, с. 156].

У творах Віктара Карамазава ідэя сакральнасці мастацтва найбольш яскрава рэалізуецца ў аповесці «Брама», у вобразе іканастаса. Ён з’яўляецца структураўтваральным для аднайменнай главы, абумоўлівае яе мастацкія асаблівасці і хранатоп. Сакралізацыя выяў тут дасягаецца пры дапамозе іх суаднясення з іканапіснай традыцыяй. Вобраз іканастаса ўключаны ў сістэму хрысціянскіх алюзій, што пранізваюць усю аповесць «Брама» і ў значнай ступені абумоўлены асобай мастака Г. Вашчанкі, прататыпа галоўнага героя, і вобразнай сістэмай яго жывапісу.

Іканастасам уяўляецца апавядальніку сцяна ў майстэрні мастака Гаўрыла Вашчанкі, якая шчыльна, «рама да рамы», запоўнена карцінамі — і «ў кожнай выява, калі не чалавека, дык хвоі, дуба, крыжа, дарогі, печы, буслінага гнязда, і ўсюды, у кожнай раме, дух чысціні і святасці...» [4, с. 16]. Вобраз з’яўляецца зводным экфрасісам, у які аб’яднаны шэраг неатрыбутаваных (назвы карцін не згадваюцца) экфрасісаў. Пры дапамозе вобраза іканастаса аўтар аднаўляе архетыпы, значныя для духоўнай гісторыі мастака (дрэва, крыж, дарога, печ…); тут збіраюцца выявы найбольш блізкіх людзей — прадзед Пампей, бабуля Сынклета, маці, сястра. Неад’емным атрыбутам святасці выявы ў вобразнай сістэме Карамазава з’яўляецца залатая рама (метафізічныя якасці залатога колеру — адна з асноў іканапісу, асэнсаваная хрысціянскім філосафам П. Флярэнскім [10, с. 140−143]). Невыпадковасць, сімвалічная значнасць дэталі падкрэсліваецца яе паўторным выкарыстаннем у аповесці. Так, напрыклад, алюзія на «іканастас» уводзіцца ва ўяўны экфрасіс: у момант задумення мастака апаноўвае мроя — «шмат дубоў і хвояў, буслоў і ластавак, усялякіх кветак. Усё ў залатых рамах» [4, с. 94].

Варта адзначыць, што ў экфрасісе «іканастаса» гаворка ідзе часцей не пра саму выяву, а пра тое, *што* выяўлена. Аўтар асэнсоўвае напісаныя мастаком рэаліі як канстанты, філасофскія асновы жыцця, пэўныя архетыпы асобы, аднак не звяртае ўвагі на асаблівасці мастацкай тэхнікі, каларыстычныя і стылёвыя

характарыстыкі карцін. Гэтая неакцэнтаванасць «выкананасці» твора мастацтва прыводзіць да эфекту «нерукатворнасці» карціны, а таксама містычнай прысутнасці аб'екта, выяўленага на ёй.

У сувязі з «іканастасам» азначаны прыём дазваляе меркаваць, што мы маем справу не толькі з сакралізацыяй твора мастацтва, але і з сакралізацыяй самой рэчаіснасці, якая стаіць за ім, а менавіта — Палесся (сутнасная адпаведнасць выявы і выяўленага ўласціва і праваслаўнай іканаграфіі: паводле П. Фларэнскага, «іканастас ёсць самі святыя» [10, с. 45]). Сакральныя іканапісныя канатацыі экфрасіса ўплываюць і на вобраз героя-мастака — характарызуюць яго як носьбіта духоўнага бачання, прычым вытокам духоўнасці з'яўляецца для яго малая радзіма.

Трактоўка хрысціянскай сімволікі ў рэчышчы нацыянальных каштоўнасцей — адна з рыс беларускай літаратурнай класікі [5, с. 18], як і сакралізацыя радзімы, роднай зямлі [3; 11; 12]. У рэчышчы гэтай традыцыі, думаецца, ствараліся і такія экфрасісы, як, напрыклад, апісанні скульптур святых у паэме М. Танка «Люцыян Таполя» або канцэптуальны неміметычны экфрасіс скляпенняў у аповесці В. Ластоўскага «Лабірынты». Першыя ствараюць збіральны сакралізаваны вобраз беларускай вёскі, сведчаць пра духоўныя якасці сялян (паколькі скульптуры рабіліся паводле вясковых прататыпаў); другі раскрывае сакральную нацыянальную гісторыю беларусаў. Пры гэтым сакралізацыя выяў у экфрасісах М. Танка, як і В. Карамазава, адбываецца шляхам суаднясення іх з хрысціянскай духоўна-мастацкай традыцыяй (іканапісам і храмавай скульптурай адпаведна), вобразы ж В. Ластоўскага толькі знешне, структурна перайманюць рысы сакральных пячорных роспісаў, а па сутнасці ствараюць візію таемнай бажніцы старажытнай крывіцкай веры, заснаванай на ўласнай гісторыка-культуралагічнай тэорыі пісьменніка і ідэях масонства. І першыя, і другі, аднак, выкарыстоўваюць сакралізацыю выявы ў экфрасісе ў якасці выяўленчага сродка для сцвярджэння ісціннасці нацыянальных каштоўнасцей.

«Іканастас» В. Карамазава як зводны экфрасіс з'яўляецца адначасова і вобразам, і структурным прынцыпам, які арганізуе аднайменную главу, дазваляе аўтару свабодна пераходзіць ад аднаго апісання да другога. Вобраз іканастаса аб'ядноўвае ў сабе шэраг карцін Г. Вашчанкі, злучаючы іх як візуальнай цэльнасцю вобраза, так і адзінствам хранатопа. Паколькі экфрасіс як разнавіднасць тэксту супрацьпастаўляецца наратыву паводле дынамікі-статыкі, зменаў-пастаянства, часу-вечнасці [6, с. 29], то ўвасобленыя ў апісаных выявах ідэі і каштоўнасці вылучаюцца як канцэптуальныя, ісціннyя, непераходныя. Адметнае месца главы «Іканастас» у дачыненні да іншых частак аповесці падкрэсліваецца і тым, што дзеянне ў ёй адбываецца на адным з апошніх паверхаў будынка. У хранатопе твора гэта адпавядае міфалагічнай катэгорыі верха, неба, што актуалізуецца ў аповедзе некалькі разоў: герой «ляціць у неба» ў кабіне ліфта, голас гаспадара кватэры чуецца яму нібыта «аднекуль зверху». Трапляючы ў майстэрню, у «прастору мяккага святла і цёплых колераў» [4, с. 14], герой адчувае сябе ў іншасвеце, акружаны містычнай прысутнасцю адухоўленай палескай рэчаіснасці.

Экфрасіс «іканастаса» суправаджаецца ў аповесці яшчэ некалькімі канцэптуальна значнымі экфрастычнымі апісаннямі. Сярод іх — зводны экфрасіс, які можа быць умоўна названы «сімфонія крылаў» [4, с. 24–25]. В. Карамазаў стварае сюррэалістычную візію светабудовы, поўную адначасова зладжанасці і хаосу, прыземленасці і скіраванасці ў вышыню. Сінтэтычны вобраз пабудаваны з цытат твораў Вашчанкі, злучаных паводле асацыятыўнай логікі: «…ці не Гаспадар блаславіў у высокі космас самога мастака і ўсю яго сімфонію крылаў? Ды не адных птушыных. Туды, у неба, імкнуліся ляцець звычайныя палешукі, мужчыны і жанчыны, прыроблыя як быццам да зямлі, якую аралі і засявалі, а за імі — коні, дрэвы, крыжы, каменне, нават квадрат Малевіча адтуль вярнуўся на зямлю і, нібыта з люка карабля, выкідваў сейбіта і Еву, спакушальніцу з чырвоным яблычкам у руцэ, самога мастака з палітрай. Хто ім даў крылы? Стаялі тры кабеты, у кожнай у думках і ў сэрцы жыла надзея, кожная сваю надзею мкнула ў неба: адна — да Бога, другая — да каханка, трэцяя — да дзетак. Усе тры там бачылі ратунак, хоць і жылі на зямлі, дзе жыў і Гаспадар. Над вёскаю па небе на ружовых крылах ранняй вясны ляцела Лада…» [4, с. 25].

Гэтая вобразная плынь мае выразна візуальную прыроду, а таксама — унутраны дынамізм, што дасягаецца вялікай колькасцю дзеясловаў. Паэтыка плыні свядомасці ў экфрасісе выяўляе паступовую страту суб'ектнасці героя (госця ў майстэрні Вашчанкі), яго растварэнне ў візуальных уражаннях.

Завяршаецца візія светабудовы падрабязным неатрыбутаваным экфрасісам карціны Г. Вашчанкі «Тэатр абсурду», якая выкрывае заганную, мітуслівую цывілізацыю: «Туды, дзе неба, у тую чысціню, усе імкнуліся. Адны ляцелі на белых крылах, другія караскаліся па чорных лесвіцах, зрываліся з іх, бразгаліся вобзем, ачуньвалі, зноў паўзлі да лесвіцаў, па іх дзерліся на неба. Нехта з бяскрылых ляцеў на парасоне — і ён да сонца? З каменя будавалі гмахі ў неба вышай ды вышай, а пад гмахамі ляжалі руіны раней пабудаваных гмахаў, нават і вежа Вавілонская стаяла, дакладней — камель ад вежы, як помнік дурням. Вышыні шукалі і самыя ўбогія — гарбамі беспрасветных халуёў масцілі шлях да ката, хлуса ў белай сарочцы…» [4, с. 25].

Зводны экфрасіс карцін Вашчанкі і экфрасіс карціны «Тэатр абсурду» з'яўляюцца антыподамі да вобраза іканастасу: хаатычнасць першых супрацьпастаўляецца ўзвышанай зладжанасці другога. Але разам вобразы ўтвараюць дуальную мадэль светабудовы, пабудаваную на апазіцыі «верх-ніз», «сакральнае-прафаннае».

Фіналам главы «Іканастас» з'яўляецца відарыс з акна: убачаная з вышыні грамадская акцыя — «чырвоны вір з Крыжам Гасподнім» [4, с. 27–28]. Відарыс успрымаецца як яшчэ адна, фінальная, карціна, заключаная ў раму акна, што нагадвае пра адраджэнскую канцэпцыю карціны як «акна ў свет» [8, с. 265]. Рух натоўпу і яго ўзаемадзеянне з будкамі-машынамі перадаюцца праз дынаміку каляровых плям. Неўзабаве з іх вылучаецца «вялізная, у залацістай раме, карціна», а за ёй і «Крыж з распнутым Ісусам Хрыстом». Невыпадковым акцэнтам з'яўляецца і тое, што карціна з натоўпу належыць пэндзлю галоўнага героя — Вашчанкі.

Паказам карціны-іконы ў гушчы натоўпу пісьменнік дасягае публіцыстычнага завастрэння, падымае пытанні аб ролі інтэлігента ў пару сацыяльных катаклізмаў, сакральнай сутнасці мастацтва, яго ролі ў грамадстве. Паводле аповесці, мастак і мастацтва знаходзяцца па-за натоўпам, узвышаюцца над ім, аднак карціны як эманацыі мастакоўскай творчасці сыходзяць у свет і служаць грамадскім патрэбам.

Такім чынам, у экфрасісах аповесці-эсэ «Брама» выяўляецца ўласцівая для ўсходнеславянскага экфрасіса тэндэнцыя да сакралізацыі выявы. Яе квінтэсэнцыяй у аповесці з'яўляецца вобраз іканастаса, які падаецца ў хранатопе вышыні і дапаўняецца вобразамі-антыподамі, у выніку майстэрня мастака трактуецца як мадэль светабудовы. Сакралізацыя выявы ў экфрасісе з'яўляецца вынікам не дасканаласці карціны, а сакральнага статусу выяўленай на ёй рэальнасці, менавіта Палесся. Выток такога пераасэнсавання хрысціянскай вобразнасці палягае ў беларускай адраджэнскай традыцыі сакралізацыі радзімы.

Літаратура

1. Брагинская, Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. — М., 1977. — С. 259−283.
2. Геллер, Л. М. На подступах к жанру экфрасиса: Русский фон для нерусских картин (и наоборот) / Л. М. Геллер // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. — Sond. 44. — P. 154− 168.
3. Даніленка, С. Міф і Радзіма: Сакралізацыя дзяржавы-Радзімы ў літаратуры польска-беларускага рамантызму / С. Даніленка. — М.: Пабіліг, 1999. — 113 с.
4. Карамазаў, В. Брама: аповесць / В. Карамазаў. — Мінск: Кнігазбор, 2006. — 128 с.
5. Конан, У. Біблейскія і хрысціянскія матывы ў беларускай літаратурнай традыцыі / У. Конан // Наша вера. — № 4 (10). — 1999. — С. 14−22.
6. Криворучко, А. Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А. Ю. Криворучко; Твер. гос. ун-т. — Тверь, 2009. — 192 с.
7. Ластоўскі, В. Выбраныя творы / В. Ластоўскі. — Мінск: Міжнар. фонд «Беларускі кнігазбор», 1997. — 510 с.
8. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. — М.: «Мысль», 1982. — 623 с.
9. Танк, М. Збор твораў: у 13 т. / М. Танк. — Мінск: Бел. навука, 2008. — Т. 7: Паэмы // [укладальнік У. І. Мархель], 2008. — 366 с.
10. Флоренский, П. Иконостас / П. Флоренский — М., 2005 — 203 с.
11. Шамякіна, Т. І. Сакралізацыя вобраза Радзімы ў нашаніўскай паэзіі Янкі Купалы // Т. І. Шамякіна // Вес. Гомел. дзярж. ун-та імя Ф. Скарыны. — 2009. — № 3, ч. 2. — С. 121−125.
12. Швед, І. А. «Яна нас корміць і поіць...»: сакралізацыя зямлі ў духоўнай культуры беларусаў / І. А. Швед // Роднае слова. — 2009. — № 7. — С. 107−109.

Ольга Погорєлова (Донецьк)

ОСОБЛИВОСТІ «ЧУЖОГО СЛОВА» В ПОЕЗІЇ О. ІРВАНЦЯ

Інтерпретація твору — це завжди тлумачення того, як цей твір тлумачить інші твори.

Х. Р. Яусс

Постмодерна літературна ситуація характеризується великою увагою до тексту та процесу, що передує його утворенню. Це стає можливим завдяки взаємодії різноманітних культурно-мистецьких феноменів і праці автора та читача, саме тому інтертекстуальне прочитання видається найдоцільнішим у сучасному літературознавстві

Х. Блум розглядає будь-яку поезію як авторський «акт прочитання» творів попередників, і таким чином інтертекстуальне прочитання стає компетенцією не сучасного читача, а читача-автора. Це явище називається «хибним прочитанням» (misreading) і полягає у виборі попередника, ревізії спільного поетичного бачення, висновком якого є постулювання власного поетичного «Я». У цьому процесі творчості попередник виступає у якості другого «я» поета, що вимагає ідентифікації. Творчість (за Х. Блумом) — це «одинока боротьба проти принципа-попередника, але боротьба, що ведеться в межах світу бачення попередника» [1, с. 27].

Говорити про функціонування інтертекстуальності у творах художньої літератури слід, насамперед відмежувавшись від широкого трактування цього явища Р. Бартом, від його концепції «інтертекстуальності без берегів», оскільки за такого підходу передбачається вільна гра текстів та ігнорується авторська інтенція, тобто інтертекст «не функціонує», а розчиняється в нескінченності текстового простору. Якщо ж розглядати це явище і з боку автора, і з боку читача, у його креативних та рецептивних компетенціях, то відкриваються ширші можливості для спостережень над міжтекстовими взаємодіями, які збагачують твір новими смислами і сприяють глибокому розкриттю творчого задуму [11, с. 11].

Саме завдяки виявленню міжтекстових зв’язків художній текст виявляється «конденсатором культурної пам’яті» (термін Ю. Лотмана), він здатний розкрити глибину для інтерпретації, подвоїти, примножити кількість прочитань. Більшість дослідників тепер приходить до думки, що лише включений в інтертекстуальний простір артефакт є високохудожнім, а багатство міжтекстових зв’язків є мірою змістовності твору. При цьому причетність до культурного простору через інтертекстуальність може бути не лише маніфестацією престижного знайомства автора із досяжним йому семіотичним спадком, а й певною авторською стратегією, спрямованою на досягнення задоволення від читання [11, с. 7].

М. Ґловінський подає свою інтерпретацію цього моменту: «Інтертекстуальні посилання — це завжди навмисне посилання, тобто запроваджене свідомо, адресоване до читача, який повинен відчути, що з тих чи інших

причин автор говорить у цьому фрагменті свого твору чужими словами. А відбувається так тому, що інтертекстуальні посилання є структурним елементом тексту, а ремінісценція лише справою його екзегези, яка свідчить про сферу літературної ерудиції письменника, його літературну культуру» [3, с. 294].

Як зауважують літературознавці В. Будний та М. Ільницький, усі різноманітні інтертекстуальні форми, що вживаються в контексті літературної традиції для збагачення семантики тексту, можна вважати похідними від цитати, яка є віддзеркаленням у мовленні «чужого слова» [2, с. 252]. Особливо цікавим видається мовлення О. Ірванця, у творчості якого здійснюється перегук ознак історичних періодів і мистецтва сьогодення. О. Ірванець — відомий український поет, прозаїк, драматург, сатирик, перекладач, член най яскравішого угруповання 1980-х рр. «Бу-Ба-Бу», яке Н. Білоцерківець охарактеризувала як перше українське постмодерністське угруповання ще в 1991 р.

Метою наукової розвідки є здійснити інтертекстуальне прочитання поезії О. Ірванця та розглянути специфіку цитацій у творі «Юркові, самому собі й Вікторові. Саме в такій послідовності».

Цитата — від латинського «викликаю, проголошую, називаю» — це більш-менш дослівно наведений у тексті уривок із претексту, яким може бути висловлювання іншого мовця або попереднє висловлювання автора цього ж тексту (автоцитата), що збагачує семантику і виконує інтерсекстуальну функцію. В. Будний та М. Ільницький виділяють цитати передтекстові (епіграф), внутрішньотекстові (цитування мовлення персонажів у авторській мові) і міжтекстові — чужі висловлення, які поділяються на явні та приховані цитати [2, с. 252].

Н. Фатєєва називає цитатою відтворення двох і більше компонентів тексту-донора із власною предикацією, і класифікує їх за ступенем атрибутивності до претексту на цитати з атрибуцією та без атрибуції [9, с. 122]. Х. Арендт зауважує, що сила цитати зосереджується «не в тому, щоб зберегти, але в тому, щоб очистити, забрати з контексту, зруйнувати. Набуваючи форми “фрагментів думки”, цитата має подвійну функцію — переривати виклад “трансцендентною силою” й одночасно концентрувати те, що викладається» [12, с. 57].

Цитата зупиняє лінійний розвиток тексту. М. Ямпольський, аналізуючи думку французького дослідника Л. Женні, зауважує, що властивість інтертекстуальності — це введення нового способу читання, який зруйнує лінійність тексту. Кожне інтертекстуальне відсилання — це місце альтернаттиви: або продовжувати читання, вбачаючи у ньому лише фрагмент, що є інтегральною частиною синтагматики тексту — або ж повернутися до тексту-джерела. Літературознавець наголошує, що така альтернатива не завжди реалізується. Вставні фрагменти, аномалії, що виникають у тексті, блокують його розвиток, змушують до інтертекстуального читання. На погляд дослідника, це пов’язано з тим, що будь-який «нормальний» наративний текст володіє певною внутрішньою логікою, яка мотивує присутність тих чи інших фрагментів у тексті. У випадку, коли фрагмент не може отримати достатнього мотивування, він і перетворюється в аномалію, яка для свого мотивування змушує читача

шукати іншої логіки, іншого пояснення, ніж те, що можна отримати із самого тексту, тому увага спрямовується в інтертекстуальний простір [12, с. 60]. Завдяки залученню читачем інших кодів, інших текстів цитата отримує своє мотивування і таким чином не лише уводить до тексту інші смисли, але і відновлює порушену лінійність, таким чином М. Ямпольський визначає цитату як фрагмент тексту, що порушує лінійний розвиток викладу й отримує мотивування поза цим текстом.

Варто зауважити, що іноді фрагменту тексту для інтеграції у контекст необхідно залучення двох, трьох, а іноді і більше текстів, тобто перетворення цитати у гіперцитату, яка впорядковує текст і одночасно створює, за висловом М. Ямпольського, «вавилон смислів», що є характерним для феномена інтертекстуальності. Підкреслимо, що іноді ці тексти суперечать один одному і не піддаються об'єднанню у звичайному сенсі.

Текст — це поле смислів, що виникає на перехресті культурної пам'яті автора і читача. При цьому тексту належить не лише те, що свідомо привніс у нього автор, але й те, що вносить у нього читач у своєму з ним діалозі. Цю тезу можна простежити на прикладі лірики О. Ірванця.

Так, поезія «Юркові, самому собі й Вікторові. Саме в такій послідовності», датована 1999 р., будується з інтертекстуальних елементів. Паратекстуальність назви спрямована до культурної пам'яті читача і приховує у собі склад угруповання «Бу-Ба-Бу» — Юрія Андруховича, власне Олександра Ірванця та Віктора Неборака, до яких і звертається автор. Така послідовність зумовлена датами народження поетів. Т.Гундорова у праці «Кітч і література» визначає базові положення групи, наголошуючи на її кітчевості: «Сцена як місце дії, діалогізм як форма драматичного дійства, театралізація як композиція, персонажність, маска і бахтіанство як ідеологія. Постійна метафора для «Бу-Ба-Бу» — маска… Творцем масок по праву став Неборак. Деконструкцією маски, розкладаючи її на кілька іпостасей і поєднуючи її в одну персонажність, займався Андрухович. Деструкцію маски, аж до абсурду, здійснював Ірванець» [4, с. 239].

Вислів *«веселий перевізник Харитон»* є травестійною алюзією до давньогрецької міфології, у якій Харон — мовчазний перевізник померлих душ через ріку Стікс, тож згадка про нього може вказувати як і на наближення смерті *(«сорокаріччя дихає в обличчя»)*, так і на забуття, що хвилює кожного поета.

Буквосполучення «*всі бу-ба-бу і шабадабада»* сприймаються як сакральні слова на зразок «сезам» чи «абракадабра», у той же час несуть у собі вагоме інтертекстуальне навантаження. Так, назва «Бу-Ба-Бу» стає загальним поняттям і може характеризувати як літературне угруповання, так і принципи, що знаменують творчі погляди його членів — бурлеск, балаган, буфонаду. Буквосполучення «шабадабада» має у собі декілька прихованих смислів: по-перше — автоінтертекст поезії «Короткий лист до Олесі» (з циклу «Листи з Олександрії»):

шабадабада шабадабада
мужчина і жінка

шабадабада шабадабада
двадцять років по тому
напевно і неодмінно
зустрінуться знову
і говоритимуть про
шабадабада шабадабада…[7, с. 689]

Ця поезія, у свою чергу, має інтертекстуальний зв'язок із відомим кінофільмом французького режисера Клода Лелюша «Чоловік і Жінка» 1966 р. («Un homme et une femme»), а також є алюзією-відповіддю на поезію І. Франка «Лист із Бразилії»: «*Сусіди любі! Пише вам Олеся…»* [10, с. 226]. Таким чином розгортається діалог між українською і французькою культурами, між двома поезіями та між минулим і сучасністю. Водночас, це буквосполучення є своєрідним евфемізмом, оскільки приховує слова, які автор замовчує *(«говоритимуть про шабадабада», «мудрішими аж на цілих шабадабада», «абсолютно не шабадабада»)*, перед нами виступає відкритий для читацького акту творення-дописування текст, що має безліч варіантів рецепції.

По-друге (повертаємося до поезії-присвяти), таку назву має альбом 1998 року (за рік до написання поезії) рок-гурту «Мертвий півень», авторами пісень якого виступають усі троє письменників, тож у цьому випадку «шабадабада» є алюзією сучасної музичної культури, і алюзією творчого проекту, що своє рідним чином знову поєднує Ю. Андруховича, О. Ірванця та В. Неборака.

У рядках *«це лиш антракт! Ще буде друга дія! // це ж наша «La Divina Commedia»,* згадуючи «Божественну комедію» Данте Аліг'єрі, автор порівнює життя з театральним дійством і водночас із головним творінням, підкреслює прагнення до пошуку істини в житті (чому присвячена поема Данте). Задля артистичності О. Ірванець вплітає у свій текст перший рядок із «Божественної комедії», не вдаючись до перекладу, і в цьому випадку цитата стає первинним засобом комунікації, елементом словника (за Н. А. Фатєєвою): *«Nel mezzo del cammin di nostra vita…» («На півшляху свого земного світу…»* [6, с. 23]). Думку продовжує інтертекст поезії В. Стуса «*Ярій, душе, ярій, а не ридай!»* [8, с. 332], однак заклик О. Ірванця пом'якшується внаслідок заміни протиставного сполучника «а» єднальним сполучником «та». Варто зазначити, що цитата В. Стуса перетворюється у гіперцитату, оскільки зазначений твір має присвяту — «Пам'яті А. Г» — тобто присвячений відомій художниці-дисидентці Аллі Горській, яка загинула в сорокарічному віці.

Період сорокаріччя власного життя автор окреслює парафразою *«середній вік. Часи середньовіччя»,* протиставляючи цьому *«золоті роки»* — тобто молодість, таким чином порівнює життєвий вік і культурно-історичні періоди розвитку мистецтва і людства в цілому. Завдяки введенню різних за культурним навантаженням і походженням цитат, поєднанню найбільш знакових мистецьких творів поезія О. Ірванця зацікавлює широке коло реципієнтів.

Отже, під час прочитання поезії варто розуміти, що авторська інтерпретація може бути зорієнтована на конкретного реципієнта чи на групу реципієнтів, які розпізнають міжтекстові зв'язки і зрозуміють авторські інтонації, модальні нюанси тексту. Інші читачі можуть просто не помітити цих інтер-

текстуальних відсилань, сприйнявши текст без закладеної в нього системи міжтекстових конотацій. Інтертекстуальність є мірою художньої ваги твору, адже в ній знаходить вираження механізм збереження та нагромадження культурної інформації, що через сполучення з інтертекстом допомагає запобігти вузькому прочитанню, зумовленому художніми особливостями конкретної епохи. Саме це і демонструє творчість О. Ірванця, що апелює до культурної пам'яті різних історичних періодів і сьогодення.

Література

1. Блум, Х. Страх влияния. Карта перечитывания: пер. с англ. / Х. Блум; пер., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина. — Екатеринбург: Урал, 1998. — 352 с.
2. Будний, В. Порівняльне літературознавство [підручник] / В. Будний, М. Ільницький. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 241−278.
3. Ґловінський, М. Інтертекстуальність / М. Ґловінський // Теорія літератури в Польщі. Антолгія текстів. Друга половина XX — початок XXI ст. / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. С. Яковенка. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 284−309.
4. Гундорова, Т. Кітч і література / Т. Гундорова. — К.: Факт, 2008. — 284 с.
5. Dante Alighieri. La Divina Comedia. / Dante Alighieri. Режим доступу: http://www.ellibro total.com/ltotal/?t=1&d=1,3,1,1,1. Дата доступу: 05.09.2013.
6. Данте, Аліг'єрі. Божественна комедія. Поема / Данте; пер. з іт. Є. А. Дроб'язко. — Харків: Фоліо, 2008. — 608 с.
7. Ірванець, О. В. Сатирикон−XXI / О. В. Ірванець. — Харків: Фоліо, 2011. — 763 с.
8. Стус, В. Вибрані твори / Василь Стус; упор. Дмитро Стус — К.: Смолоскип, 2012. — 872 с.
9. Фатеева, Н. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н. Фатеева. — М.: КомКнига, 2007. — 280 с.
10. Франко, І. Твори: в 3 т. / І.Франко. — Т.1: Поезії. Поеми. — К.: Наук. думка, 1991. — С. 226.
11. Шаповал, М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі: автореф. дис. … д-ра філол. наук: 10.01.06 / М. О. Шаповал.— К, 2010. — 36 с.
12. Ямпольский, М. Пам'ять Тиресия / М. Ямпольский. — М.: РИК Культура, 1993. — 464 с.

Юлія Масарэнка (Мінск)

СУЧАСНЫ БЕЛАРУСКАМОЎНЫ ТЭКСТ ЯК АСНОВА ЛІТАРАТУРНА-МАСТАЦКАГА ТВОРА

Мастацкая літаратура на фоне сучасных глабальных змен у соцыуме, на першы погляд, нібыта імкліва і незваротна страчвае свае былыя пазіцыі. Сучасныя вучоныя ўпарта зазначаюць, што «літаратура павінна зноў вярнуць гэтую знікаючую ўвагу да свайго тэксту» [5, с. 79]. І мяркуем, якраз у гэтым, побач з Аўтарам і Рэдактарам-выдаўцом, галоўная роля належыць менавіта вучонаму — Даследчыку-літаратуразнаўцу.

Часам перад літаратуразнаўцамі ставяць наўпрост задачы прагнастычнага характару, што нярэдка здараецца і ў беларускім культурным асяродку. На гэты конт сучасная тэорыя літаратуры ў асобе вядомага расійскага прафесара В. І. Цюпы катэгарычна абвяшчае, што ў літаратурнай навуцы прагназаванне

таксама мае месца, але ў адрозненне ад прыродазнаўства, «**прагназаванне** (вылуч. — *Ю. М.*) у сферы літаратуры — гэта вытлумачэнне тэксту, заснаванае на яго аналізе (г.зн. на найніжэйшых, але неабходных стадыях даследавання) і таму прагназуючае адэкватнае ўспрыманне тэксту чытачом». «Працэс спасціжэння сэнсу» мастацкіх твораў, па фармулёўцы В. Я. Халізева, паўстае вызначэннем «дыяпазону карэктных і адэкватных прачытанняў» [10, с. 12]. Такім чынам, з гэтага вынікае, што беларускамоўны літаратурна-мастацкі твор, разлічаны на магчыма шырокае кола чытачоў, у сітуацыі наяўнага дзяржаўнага білінгвізму і ў выніку гістарычных прычын мае асаблівую патрэбу ў належнай тэкставай падачы, што суправаджаецца неабходнымі тлумачэннямі. Найперш сам аўтар (ці выдавец) змушаны не толькі выхоўваць у сабе пільнага рэдактара і цэнзара, але і быць у курсе сусветнага мастацка-культурнага руху.

Сучасныя літаратуразнаўцы спрабуюць акрэсліць і прааналізаваць змены ў тэарэтычнай навуцы, што адбыліся на мяжы стагоддзяў, у тым ліку ў метадалогіі і методыцы аналізу літаратурнага твора. Расійская даследчыца Г. Раманава заўважае, што «адна з найважнейшых змен (у апошняе дзесяцігоддзе XX ст.) — адмова ад падзелу катэгорый ідэйнага зместу і мастацкіх асаблівасцей. ... Не менш важная і другая змена ... — прызнанне дапушчальным прымяненне размаітых падыходаў да вывучэння літаратуры. ... Характэрны інтарэс да розных бакоў мастацкага твора, імкненне да аб'яднання пазітыўных ведаў, усіх падыходаў, максімальны ўлік усіх дадзеных пра пісьменніка і яго твор, усіх крыніц і г. д. (па прынцыпе дапаўняльнасці), паслабленне ідэалагічнага складніка» [8, с. 4]. Калі з гэтымі сцверджаннямі спакойна можна пагадзіцца, то наступнае: «Такія папулярныя ў свой час паняцці, як "асноўная праблема", "галоўная ідэя", "пафас", адыходзяць на другі план» [8, с. 4], — выклікае пэўныя пярэчанні, паколькі гэта не зусім так. Названыя паняцці не столькі адыходзяць на другі план, як актуалізуюцца і часам замяняюцца іншымі даволі адпаведнымі тэрмінамі, якія вызначаюць больш прыватны аспект разгляду на падставе іманентнага падыходу* да аналізу асобнага твора. Скажам, такімі, як **мастацкая канцэпцыя**, аўтарская **інтэнцыя,** асноўны **мэсідж** тэксту, **канцэптуальнае напаўненне** твора і да таго пад., што па-свойму назіраецца і ў беларускім тэарэтычным даследаванні літаратурна-мастацкіх твораў. І гэта, відавочна, звязана з тым, што «ў семіётыцы культуры пад істотную трансфармацыю падпала /само/ паняцце тэксту», а «як паказалі французскія семіёлагі, **тэкст** уяўляе з сябе шматгранны твор са складанай сацыяльна-камунікатыўнай функцыяй», у выніку чаго «тэкст робіцца значнейшым за свой змест і набывае рысы мадэлі культуры (прэцэдэнтныя тэксты). Пад **прэцэдэнтным тэкстам** разумеецца ўсякая буйная з'ява дадзенай

*Паводле «Навейшага філасофскага слоўніка» (Мінск, 2003): «тэкст — у агульным плане звязная і поўная паслядоўнасць знакаў. ... Існуюць як пашыраная па-філасофску нагружаная (раманамоўныя краіны, Германія), так і больш прыватная (англасаксонскі варыянт) трактоўкі тэксту. Умоўна іх можна абазначыць як іманентны (разглядае тэкст як аўтаномную рэальнасць, выяўляе яго ўнутраную структуру) і рэпрэзентатыўны (высвятляе адмысловасць тэксту як асаблівай формы прадстаўлення ведаў пра знешнюю ім рэчаіснасць) падыходы» [11, с. 1022].

нацыянальнай культуры, якая вядома абсалютнай большасці яе носьбітаў, і адсылкі да якой частотныя ў маўленні носьбітаў, лёгка дэшыфруюцца адрасатам маўлення. ... У сувязі з гэтым новым, пашыраным разуменнем тэксту, узнікла новая дысцыпліна — ***параграфеміка*** (або семіётыка тэксту). Задачы — вывучыць і апісаць не толькі вербальныя знакі тэксту, але і параграфемы, г.зн. невербальныя знакі; ахарактарызаваць іх ролю, месца і функцыі ў тэксце, а таксама спосабы прадстаўлення і афармлення тэксту» (Вылуч. — *Ю. М.*) [5, с. 70–71].

Шукаючы шляхі прыцягнення ўвагі да беларускамоўных мастацкіх твораў, трэба мець на ўвазе, што «па-першае, тэкст — гэта асноўная матэрыяльная дадзенасць літаратуры; ён мае пачатак і канец. Запатрабаванасць літаратурных твораў, іх папулярнасць, тэрмін жыцця ў гісторыі ў некаторай ступені залежаць ад «тэхнічных» параметраў тэкстаў: іх аб'ёму (ад афарызма і сучаснага слогана да рамана-эпапеі), графічных асаблівасцей, спосабу распаўсюджвання (выкананне вершаў пад гітару, размяшчэнне ў інтэрнэце, малатыражныя кніжныя /дададзім — часопісныя і інш. / выданні або шматмільённыя газетныя тыражы-наклады і г. д.). Па-другое, тэкст — маўленчы бок літаратурнага твора, інакш — **мастацкае маўленне, або дыскурс**, — тое, што належыць да катэгорыі формы» [8, с. 9]. Як адзначае Н. С. Валгіна, «**тэорыя тэксту** ахоплівае любыя знакавыя паслядоўнасці, аднак яе асноўным аб'ектам з'яўляецца **тэкст вербальны**, таму пры характарыстыцы і апісанні тэксту важны дадзеныя, назапашаныя лінгвістыкай. Адно тое, што тэорыя тэксту склалася як дысцыпліна прамежкавага тыпу, на базе шэрагу як фундаментальных, так і прыкладных навук, гаворыць пра мнагамернасць самога аб'екта (тэксту) і шматаспектнасць яго вывучэння. **Прадметам** названай навукі з'яўляюцца прыкметы і характарыстыкі (як структурныя, так і функцыянальныя) тэксту як камунікатыўнай адзінкі найвышэйшага ўзроўню, як цэльнага маўленчага твора. Камунікатыўнасць тэксту разумеецца як ступень яго звароту да чытача» [3, с. 3]. «Прагматычны аналіз палягае ў аснове тэорыі дыскурса. **Дыскурсам** (ад франц. discours — маўленне) у цяперашні час лічыцца звязны тэкст у сукупнасці з экстралінгвістычнымі чыннікамі — псіхалагічнымі, сацыякультурнымі ды інш. **Дыскурс** — гэта тэкст, узяты ў падзейным аспекце як сацыяльна скіраваная «дзея». Метафарычна дыскурс — гэта маўленне, паглыбленае ў жыццё. Таму тэрмін «дыскурс» уяўляецца некарэктным у прымяненні да старажытных тэкстаў, бо дыскурс як такі цалкам звернуты да прагматычнай сітуацыі. Тэндэнцыя да размежавання тэрмінаў «тэкст» і «дыскурс» абазначылася ў 70–80-я гг. мінулага стагоддзя. Пад дыскурсам пачалі разумець розныя формы актуалізацыі тэкстаў ў сувязі з экстралінгвістычнымі паказчыкамі» [3, с. 11]. У сувязі з гэтым асабліва важнай паўстае праблема **кананічнага** тэксту, пад якім варта разумець не проста аўтарскі тэкст, які бярэцца тэкстолагамі-вучонымі за аснову пры падрыхтоўцы так званага акадэмічнага выдання пэўнага твора, але перастворaны, згодна з сучаснымі навуковымі ведамі і асноўнымі нарматывамі правапісных форм, тэкст з усімі дадаткамі, заўвагамі і каментарамі, які найбольш поўна рэалізуе мастацкую канцэпцыю твора, эстэтычна выяўляе яго мастацкі свет, канкрэтна і ў патэнцыяле зафіксаваны ў «артыстычнай» своеад-

метнасці пэўнай, напоўніцу насычанай інфарматыўна, зместаформы, у выніку чаго можа служыць найбольш аўтарытэтным варыянтам-узорам дзеля далейшых перавыданняў рознага кшталту. Інакш кажучы, у ідэале такім і павінны ўрэшце з'яўляцца тэкст акадэмічнага выдання літаратурна-мастацкага твора, і не абавязкова ён павінен знаходзіцца менавіта ў зборы твораў пэўнага пісьменніка, але, са свайго боку, акадэмічны збор твораў проста-такі абавязаны мець кананічны характар тэкстаў, што накладае высокую адказнасць на тых, хто займаецца іх падрыхтоўкай.

Ствараецца ўражанне, магчымасці Інтэрнэту дазваляюць публікаваць і трымаць у адкрытым доступе не проста тэксты, так бы мовіць, тэхнічна недасканалыя, але і свядома асацыяльнага, выключна маргінальнага напрамку. У выніку часам адбываюцца істотныя канцэптуальныя скажэнні у сэнсазместавым напаўненні некаторых сучасных тэрмінаў.

Так, паняцце «**неонавая літаратура**» магло б ахапіць фактычна ўсю літаратуру на электронных носьбітах: і сецературу, і тэксты, што ўзнікаюць непасрэдна анлайн, і літаратуру ўвогуле на электронных носьбітах, і інш. Насамрэч жа маем што маем: у **адкрытым** доступе, рэпрэзентаваная непадцэнзурнай, бясплатнай і свабоднай, неонавая і «неановая» ў адным камплекце літаратура рускамоўнага варыянта аб'ядноўвае сецевых маргіналаў і развіваецца пад кіраўніцтвам адказных рэдактараў В. Юміна ды Упыра Ліхога на базе адпаведнага інтэрнэтаўскага партала ў кірунку дэкадансу, псіхадэліі, эротыкі (як выяўляецца, відавочнай і грубай парнухі) і інш. пад. «круцізны».

У асобных праявах падобныя тэксты нярэдка прэтэндуюць на званне не толькі мастацкіх, але і самых жывых, сучасных і праўдзівых. Г. Д. Ахметава [1] метафарычна, але і вельмі выразна акрэсліла паняцце «жывога тэксту»: «Мы разумеем пад спалучэннем «жывы тэкст» такі літаратурны твор, які з'яўляецца адкрытым, дынамічным, самаарганізаваным, які ўзаемадзейнічае з іншымі літаратурнымі тэкстамі. У якойсьці ступені пад «жывым тэкстам» можна ўявіць пэўную жывую істоту, што жыве ўласным самастойным жыццём і выходзіць з-пад апекі аўтара, які яе стварыў. «Жывы тэкст» — гэта твор таленавіты. Рытм таленавітага тэксту таямнічым чынам супадае з рытмам Аўтара і з рытмам Свету. Чалавек, Тэкст і Свет — гэта сістэмы, якія ўзаемадзейнічаюць, гэта сістэмы, асуджаныя жыць у зададзеным тэмпарытме. Рытм можна лічыць дыханнем Тэксту, калі меркаваць, што тэкст — істота жывая» [гл.: 1]. Думаецца, сапраўды мастацкі, жывы, таленавіты тэкст па сутнасці сваёй не можа быць асацыяльна скіраваным, гэткай самай благой версіяй «пощёчины общественному вкусу».

Амаль непераадольныя цяжкасці ў спасціжэнні мастацкай задумы твора нярэдка стварае некарэктнае выкарыстанне знакаў прыпынку альбо іх поўная адсутнасць. А таму ўсё ж не варта забывацца на іх ролю ў мастацкім тэксце [гл.: 2]. Так, у многіх вершах таленавітай і ўжо даволі вядомай, але далёка не заўсёды зразуметай паэткі, на сённяшні дзень аўтаркі дзвюх паэтычных кніг, Вікі Трэнас (Вікторыі Ляйкоўскай) адсутныя знакі прыпынку, думаецца, значна прасветлілі б сэнс і гэтым павысілі эстэтычную значнасць яе мастацкіх вершаваных спроб, як у двух даўнейшых яе творах «Ідыёма ідэала» [9, с. 117]

(дарэчы, трэба: *ідэал**у***) і «Вязні» [9, с. 118]. Тым не менш, агульнавядома, што менавіта паэтычныя творы ў форме верша, дзякуючы форме, але пры наяўнасці характэрных параграфем, даволі часта і не патрабуюць адпаведных знакаў прыпынку.

Аповесць-прысутнасць* Сяргея Манвада (Сяргея Мандрыка) «Міф пра смерць» з яго першай кніжкі «Тры аповесці» (Мінск, 2002) [7] — своеадметны сучасны варыянт гісторыі з дзіўна-трагічным канцом пра пяшчотныя зносіны двух маладых людзей (інтэлігентнага хлопца — філосафа па натуры і рамантычнай дзяўчыны-загадкі), распаведзенай у свой час Максімам Гарэцкім у творы малой эпікі «Красаваў язмін». Хоць непасрэдных алюзій у названым тэксце сучаснага аўтара і няма, а інтэртэкстуальныя перагукі — у наяўнасці, пералік якіх патрабуе дадатковага дэталёвага разгляду, сам твор выглядае па-мастацку даволі паўнавартасна (з уласнай мастацкай фактурай, героямі, канкрэтнай фабулай, мовай) і цікава. Другая ж аповесць — «Тэктанічны разлом» — паціху насцярожвае, скажам, груба абрысаванай сцэнай групавога сэксу з удзелам у ёй галоўнага героя, тым самым міжволі падводзячы да пэўнага расчаравання ў «добрапрыстойных» мастацкіх чаканнях. Трэцяя ж аповесць з ці не па-французску вабнай назвай «Пантамім» напрыканцы кнігі ўвогуле пакідае ўражанне падманутасці чытацкіх чаканняў праз непрыкрытую «медычную» натуралістычнасць апісання эратычных момантаў у быцці галоўнага героя, што значна знізілі эстэтычнасэнсавую значнасць твора, якая прадугледжвае вытрымліванне прынцыпу мастацкасці: «пісáць можна пра ўсё, важна — як». Такім чынам, навідавоку — таленавіты аўтар і недаведзеныя да эстэтычнай дасканаласці творы, што па-свойму прабачальна аўтару маладому і ёсць дакорам сучасным выдаўцам, якія невядома на які кантынгент разлічвалі пры выпуску кніжкі ў шырокі свет, скарыстаўшы прыватныя фінансы.

Напэўна, усё ж больш адказна падыходзяць да выдання твораў вяліка-вядомыя і дзяржаўныя выдавецтвы, што сур’ёзна хварэюць за сваё рэнамэ. Так, Сяргей Вераціла сваёй лірычнай прозай з першай кніжкі «Разбітае сэрца Вітаўта» (Мінск, 2013), выдадзенай «Мастацкай літаратурай» у серыі «Маладзік» [4], не толькі наступнічае традыцыям, закладзеным вядомымі айчыннымі пісьменнікамі, але, распавёўшы помны выпадак з дзяцінства свайго лірычнага героя («я-варыянт» галоўнага) і далейшую гісторыю дзіўнаватай, прыгожай і глыбока няшчаснай зямлячкі Веранікі, самім апавяданнем «Залаты пясок», ягоным мастацкім светам і філасофска-рытарычнымі пытаннямі, наяўнымі ў напраўду эстэтычным тэксце, і непасрэдна заключным абзацам «*Нам дазволена дакрануцца да прыгажосці. Але нам ніхто і не абяцаў, што гэта не будзе балюча*» [4, с. 55] як бы ілюструе і працягвае асноўную думку, выказаную ў нататках 1936 г.(«Сшытак № 1» з «Запісных кніжак») Альберам Камю: *«Чалавек уяўляе сябе адрэзаным ад свету, але варта аліве ўзняцца ў зіхоткасці залатога пылу, варта сляпучаму ранішняму сонцу асвятліць пясчаныя водмелі — і чалавек адчувае, як яго непахісная няўмольнасць змякчаецца. Так і*

*У аўтарскім жанравым вызначэнні.

са мной. Я ўсведамляю магчымасці, за якія нясу адказнасць. У жыцці кожная хвіліна тоіць у сабе цуд і вечнае юнацтва» [6, с. 198].

Тым самым творчасць маладога (паколькі кніга першая) пісьменніка досыць заканамерна ўпісваецца ў дыялог еўрапейскіх культур сусветнага літаратурнага працэсу ўжо адно праз гэты своеасаблівы інтэртэкстуальны факт, вынайдзены даследчыкам-інтэрпрэтатарам, можа быць, і даволі выпадкова, але не без падказак асноўных тэкстуальных стратэгій самога літаратурнага твора і яго мастацкай канцэпцыі, якія патрабуюць свайго асобнага даследніцкага раскрыцця.

Такім чынам, у якасці галоўнай высновы дадзенага даследавання рызыкнем выказаць думку аб неабходнай **кангеніяльнасці** літаратурна-мастацкага Твора, яго мастацкай канцэпцыі і кананічнага літтэксту.

Літаратура

1. Ахметова, Г. Д. Актуальные проблемы стилистики и анализа текста / Г. Д. Ахметова. — М.: Буки Веди, 2013. — 218 с.
2. Бурак, І. Л. Роля знакаў прыпынку ў мастацкім тэксце / І. Л. Бурак // Беларуская лінгвістыка. — Мінск: Бел. навука, 2013. — Вып. 70. — С. 101–105.
3. Валгина, Н. С. Теория текста: учеб. пособ. / Н. С. Валгина. — М.: Логос, 2003. — 173 с.
4. Вераціла, С. Разбітае сэрца Вітаўта / С. А. Вераціла. — Мінск: Маст. літ., 2013. — 174 с. — (Маладзік).
5. Кавинкина, И. Н. Основы семиотики: пособ. / И. Н. Кавинкина. — Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2011. — 108 с.
6. Камю, А. Творчество и свобода: сборник / А. Камю; пер. с франц.; сост. и предисл. К. Долгова, коммент. С. Зенкина. — М.: Радуга, 1990. — 608 с.
7. Манвад, С. Тры аповесці / С. Мандрык. — Мінск: Беллітфонд, 2002. — 104 с.
8. Романова, Г. И. Практика анализа литературного произведения (русская классика): учеб. пособ. / Г. И. Романова. — М.: Флинта–Наука, 2006. — 256 с.
9. Трэнас, В. Вершы / В. Трэнас // Літаратурны квартал / Уклад. Л. І. Рублеўская. — Мінск: ЛіМ, 2003. — С. 116–122.
10. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособ. / В. И. Тюпа. — 3-е изд., стер. — М.: Издат. центр «Академия», 2009. — 336 с.
11. Усманова, А. Р. Текст / А. Р. Усманова // Новейший философский словарь / Состав. и глав. ред. А. А. Грицанов. —3-е изд., испр. — Минск: Книжный Дом, 2003. — С. 1022–1023.

Кацярына Біруля (Мінск)

МАСТАЦКІЯ АСАБЛІВАСЦІ ЖАНРУ ДЭТЭКТЫВА Ў ТВОРАХ ЛЮДМІЛЫ РУБЛЕЎСКАЙ

Гісторыя дэтэктыва, як вядома, мае глыбокія карані. Венгерскі даследчык дэтэктыўнай літаратуры Цібор Кестхейі ў сваёй працы «Анатомія дэтэктыва» адзначаў, што дэтэктыўныя сюжэты і паасобныя элементы адпаведнага жанру сустракаюцца ўжо ў крыніцах старажытнасці. Гэтыя элементы выяўляюцца ў Бібліі (у гісторыі Каіна і Авеля маем злачынства, забойцу, ахвяру, прычыну злачынства, доказы, спробы схаваць злачынства) [4, с. 35]. Рускі літаратуразнавец Я. Меляцінскі вылучаў элементы жанру дэтэктыва ў казках «Тысячы і адной ночы», у сярэднявечных кітайскіх навелах. Імкнучыся прасачыць

традыцыі дэтэктыўнага жанру, многія даследчыкі называюць імёны Шэкспіра, Вальтэра, Бамаршэ, Годвіна, Дзікенса, Бальзака, Гофмана.

Дэтэктыў як літаратурны жанр узнік у сярэдзіне XIX ст. у перыяд бурнага тэхнічнага прагрэсу. Па словах Гекслі, гэта быў час «вялікага разумовага пераварота, які калі-небудзь бачыла чалавецтва, і здзейсніўся ён пры садзеянні навукі» [1, с. 15]. Дэтэктыўныя творы не проста ўвабралі ў сябе гэтыя дасягненні, а былі, можна сказаць, народжаны імі. Само раскрыццё складанага злачынства станавілася навукай, якая ўжо атрымала сваю назву — крыміналогія, а яе практычнае выкарыстанне — крыміналістыка.

Вядома дакладная дата нараджэння дэтэктыўнага жанру, які бярэ свой пачатак ад прыгодніцкага і авантурнага раманаў, — гэта 20 красавіка 1841 г., калі ўпершыню было надрукавана апавяданне амерыканца Эдгара По «Забойства на вуліцы Морг». З літаратуры пра таямніцы і злачынствы, якая існавала з даўніх часоў, Э. По вылучыў і зацвердзіў адну самастойную сюжэтную лінію, па наяўнасці ці адсутнасці якой у мастацкім творы і вызначаецца яго прыналежнасць да дэтэктыва: паказ працэсу раскрыцця злачынства.

Гістарычна склалася, што менавіта ў Англіі, ЗША і Францыі ў сярэдзіне XIX ст. амаль адначасова ўзнік гэты жанр. У кожнай краіне ён меў свае адметнасці і своеасаблівасці, але жанравыя прыкметы дэтэктыва і яго схема заставаліся нязменнымі. Дэтэктыўны жанр, як і любы іншы, у сваім станаўленні праходзіў пэўныя этапы эвалюцыйнага развіцця. Пры гэтым нельга не ўлічваць уплыву на яго сістэмы духоўных каштоўнасцей, нацыянальнай спецыфікі, ментальнасці, філасофіі, уласцівых грамадству кожнай асобнай краіны. У беларускай літаратуры таксама з'явілася зацікаўленасць да новага жанру, але значна пазней, чым у еўрапейскіх краінах. Паэтыка дэтэктыўнай літаратуры (займальны сюжэт, вострая інтрыга, прынцып загадкавасці, невядомасці і інш.) таксама паўплывала на стварэнне асобных твораў, напрыклад, «42 дакументы» (М. Зарэцкага), «Трэцяе пакаленне» (К. Чорнага), «Сэрца на далоні» (І. Шамякіна), «Падзенне Хвядоса Струка» (П. Кавалёва) і інш. [5, с. 88]. Можна прыгадаць і аповесць В. Ластоўскага «Лабірынты», якая вылучаецца сваёй таямнічасцю і загадкавасцю.

Нацыянальная дэтэктыўная проза на сучасным этапе (канец XX — пачатак XXI ст.) падзяляецца на дзве асноўныя плыні, якія маюць рознае паходжанне: гістарычную (В. Іпатава, М. Адамчык, М. Клімковіч, У. Сцяпан, Л. Рублеўская, З. Дудзюк, Е. Вежнавец, С. Балахонаў, Т. Сабоцкая) і міліцэйскую (М. Чаргінец, В. Праўдзін, С. Трахімёнак, У. Шыцік, Ф. Сіўко). Гістарычныя дэтэктывы вылучыліся з рамантычнага гістарычнага рамана, запачаткаванага У. Караткевічам, які заклікаў пісаць вострасюжэтныя дэтэктыўныя творы для падтрымання цікавасці да роднай літаратуры. На яго заклікі першымі адгукнуліся сябры Таварыства «Тутэйшыя» (канец 80-х — пачатак 90-х гг. XX ст.), праўда, толькі ў 2004 г. з'явілася выдавецкая серыя «Сучасны беларускі дэтэктыў» [3, с. 63].

Людміла Рублеўская працяглы час працуе на літаратурнай ніве. Пачынала яна сваю творчасць з паэзіі (зборнікі «Крокі па старых лесвіцах», «Адукацыя», «Замак месячнага сяйва»), выступала як публіцыст (кніга «Я — мінчанін») і

дзіцячая пісьменніца (кніга казак «Прыгоды мышкі Пік-пік»), а ў 2002 г. з'явілася кніга апавяданняў «Старасвецкія міфы горада Б». Паступова ў творчасці пісьменніцы адбыўся пераход да больш аб'ёмнай празаічнай формы — аповесці. Яе пяру належаць займальныя аповесці «Дзеці Гамункулуса», «Сэрца мармуровага анёла», «Пярсцёнак апошняга імператара», «Ночы на плябанскіх могілках». І, нарэшце, сёння Людміла Рублеўская праявіла сябе як раманіст. Яе раманы «Золата забытых магіл», «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію», «Сутарэнні Ромула», «Авантуры Пранцішка Вырвіча, шкаляра і шпега» зацікавілі чытача, а некаторыя з іх нават перакладзены на ўкраінскую і рускую мовы. Відавочна, што творчасць Л. Рублеўскай займае значнае месца ў бягучым літаратурным працэсе. Яе творы заслугоўваюць увагі і аналізу.

Л. Рублеўская добра знаёмая з працамі тэарэтыкаў дэтэктыўнай літаратуры і ў сваёй творчай практыцы імкнецца ўлічваць патрабаванні кампетэнтных літаратуразнаўцаў (Г. К. Чэстэртана, Р. О. Фрымена, С. С. Ван Дайна, Д. Сэйерс, Р. Нокса, Р. Уінкса, П. Буало і Т. Нарсежака, Х. Л. Борхеса і інш.).

Увагу аўтаркі нязменна прыцягвае ўсё роднае, беларускае: гісторыя, мастацтва, міфалогія. Яна прыхільна ставіцца да дэтэктыўнага жанру, у рамкі якога арганічна ўплятае заблытаныя і займальныя сюжэты. Таму невыпадкова, што менавіта гістарычны дэтэктыў захапіў увагу пісьменніцы. Л. Рублеўская абапіраецца на нацыянальную, у першую чаргу караткевічаўскую, традыцыю. Асабліва ярка вылучаюцца гістарычныя дэтэктывы Л. Рублеўскай — раман «Золата забытых магіл» і аповесць «Пярсцёнак апошняга імператара». Адметнасцю яе дэтэктыўных твораў з'яўляецца тое, што ў іх яна выкарыстала два планы — гістарычны і сучасны, іх узаемаабумоўленасць пераканаўча тлумачыцца словамі К. Ясперса: «Гісторыя прымушае таго, хто ўглядаецца ў яе, звярнуцца да самога сябе і свайго знаходжання ў сучасным» [6, с. 274]. Двухпланавую апавядальную плынь пісьменніца разгарнула такім чынам, што ў ёй добра адчуваюцца і абавязковае для дэтэктыва інтэлектуальнае напружанне, і займальнасць інтрыгі, падпарадкаванай разгадцы шэрагу таямніц [2, с. 210].

Гісторыя тоіць у сабе многа загадак, а гэта ў сваю чаргу з'яўляецца крыніцай для напісання твораў з дэтэктыўным сюжэтам. Разгадаць таямніцы мінулага — такую задачу ставяць перад сабой героі Л. Рублеўскай. Яе проза вызначаецца дынамічным развіццём сюжэта.

Асноўнае патрабаванне дэтэктыва — наяўнасць загадкі, якая павінна вырашацца ў творы. Людміла Рублеўская таямнічасць і загадкавасць гісторыі пераносіць у дзень сённяшні. У рамане «Золата забытых магіл» дзеянне адбываецца папераменна то ў сучасным, то ў мінулым. Таму невыпадкова, што пісьменніца дала жанравае вызначэнне свайму твору — паралельны раман. Пры дапамозе падобнага прыёму пабудавана і аповесць «Пярсцёнак апошняга імператара», дзе асноўнае дзеянне адбываецца ў сучасным свеце, а пэўныя гістарычныя экскурсы-ўстаўкі канкрэтызуюць яго. Героі твора знітаваны з гісторыяй краіны, роду, сям'і.

Дэтэктыўны твор, як правіла, мае ўскладненую фабулу з дваістым характарам: фабулу злачынства і фабулу расследавання. У рамане «Золата забытых магіл» злачынства было ўчынена ў XIX ст., калі забівалі Вінцэся Рашчынскага.

Яшчэ пры жыцці ён пабудаваў сабе шыкоўнае надмагілле, а неўзабаве яго знайшлі закатаванага і забітага ва ўласным доме. Чаму забілі Вінцэся Рашчынскага і што ён хацеў пакінуць сваім нашчадкам, — гэта спрабуюць высветліць героі ў сучасным часе.

Аповесць як мастацкі твор, вядома, значна меншая па аб'ёме і ахопу жыццёвага матэрыялу, чым раман. Тым не менш у аповесці «Пярсцёнак апошняга імператара» аўтарка разгортвае сюжэт такім чынам, што загадкавасць і таямнічасць пашыраюць мастацкую прастору твора, узмацняюцца ўсё больш і больш на працягу развіцця дзеяння і, нарэшце, вырашаюцца ў фінале твора. Устаўныя ж раздзелы, у якіх падаецца гісторыя пярсцёнка, уводзяцца спецыяльна, каб чытач разам з героямі мог рабіць пэўныя высновы. Аўтар «дазваляе» чытачу сачыць за шляхам пярсцёнка, праводзіць заблытанымі загадкавымі сцежкамі гісторыі.

Галоўнай дзеючай асобай дэтэктыўных твораў з'яўляецца сышчык, які павінен валодаць аналітычным розумам і лагічным мысленнем. Менавіта сышчык будуе схему расследавання. У Л. Рублеўскай у гэтай ролі выступаюць жанчыны. Пісьменніца абвяргае ўяўленне пра жанчыну як носьбітку пасіўнага пачатку. Жанчына, як правіла, валодае ў яе «моцным духам і магутным жыццёвым патэнцыялам» [3, с. 68]. У рамане «Золата забытых магіл» у якасці сышчыка-аматара выступае выкладчыца гісторыі сталічнай гімназіі Паліна Ведрыч, якая настолькі захапляецца расследаваннем, што нават у самых розных неспрыяльных абставінах застаецца гатовай давесці справу да канца. Магдаліну Дарбут з аповесці «Пярсцёнак апошняга імператара» спачатку расследаванне не зацікавіла, і ў ролі сышчыка тут выступае гісторык Кастусь Сташынскі. Але ў ходзе сюжэтных перыпетый прасочваецца пэўная эвалюцыя гераіні. Кастусь Сташынскі здолеў прывіць Магдаліне вялікі інтарэс да справы.

У гістарычных дэтэктыўных творах важным этапам расследавання з'яўляецца праца ў архівах, дзе героі знаходзяць патрэбныя матэрыялы. Аналіз у дэтэктывах звычайна адыгрывае амаль ключавую ролю. Збіраючы факты і гіпотэзы, неабходна скрупулёзна іх прааналізаваць. У гістарычным дэтэктыве дакументы, архіўныя матэрыялы, старажытныя рукапісы з'яўляюцца асноўнай крыніцай для аналізу. Менавіта на іх падставе і робяцца пэўныя вывады. Творы Л. Рублеўскай пабудаваны такім чынам, што, знаёмячыся з гістарычнай часткай аповеду, удумлівы чытач можа самастойна адказаць на тыя пытанні, якія хвалююць герояў-сучаснікаў. Ён становіцца нібы назіральнікам паэтапнага працэсу расследавання таямніцы. Так аўтарка свядома падае чытачу матэрыял для разважання.

Асноўны метад расследавання, якім карыстаецца сышчык Л. Рублеўскай Паліна («Золата забытых магіл»), можна назваць дэдуктыўна-індуктыўным. Такім метадам карыстаўся знакаміты Шэрлак Холмс Артура Конан Дойла. Героі рамана часта маюць фактычную выснову, інтуітыўную здагадку (з архіўных крыніц, гістарычных матэрыялаў), якую затым спрабуюць дэталёва растлумачыць, даказаць. Гэта дэдуктыўны шлях расследавання. Калі героі, наадварот, маюць шмат не звязаных паміж сабой гіпотэз (звычайна яны складаюцца з загадкавых падзей мінулага), то іх задача звесці іх да агульнага вываду,

заключэння, звязаць у адзінае цэлае (індуктыўны шлях). Спалучэнне абодвух метадаў дае свой плён, і ў канцы твора Паліна падсумоўвае ўсё, што ўдалося высветліць пра жыццё былога паўстанца Вінцэся Рашчынскага, якому ў вёсцы, дзякуючы яе намаганням, ставяць помнік.

Гісторыя ў творах Л. Рублеўскай выступае як самастойны герой. Аўтарка паспрабавала перадаць становішча Беларусі ў XIX ст. і невыпадкова выбірала менавіта гэты перыяд, складаны і цяжкі ў гісторыі нашай Бацькаўшчыны. Якраз у гэты час актуалізаваліся рамантычныя тэндэнцыі ў беларускай літаратуры [3, с. 154]. Таму аўтарка стварае вобраз героя-рамантыка, прычым ён максімальна абагульнены. Вінцэсю Рашчынскаму як рамантычнаму герою характэрны маральны максімалізм — адданасць веры бацькоў, імкненне да праўды, самаахвярнасць у імя вызвалення радзімы. Ён выступае ў вобразе пакутніка, які імкнецца знайсці для свайго народа дарогу да шчасця [3, с. 153]. Такім героем можна назваць і Паліну Ведрыч. А. Бязлепкіна слушна адзначае: «У беларускай літаратуры з пазалітаратурных прычын рамантызм ніколі не вычэрпваўся» [3, с. 154]. Колькі такіх невядомых герояў, як Вінцэсь Рашчынскі, мае наша краіна. У аповесці «Пярсцёнак апошняга імператара» героі марылі стварыць Каралеўства Беларусь, марылі пра незалежнасць сваёй краіны, дзе ў той час не існавала свабоды слова, а таталітарны рэжым усё больш згушчаў фарбы над заўтрашнім днём.

Важную ролю ў дэтэктыўных творах, як вядома, адыгрываюць вобразы-дэталі і вобразы-падзеі. Мастацкія дэталі ў дэтэктывах нясуць пэўную інфармацыю, асабліва пры апісанні побыту, дзеяння персанажа, яго партрэта. Л. Рублеўская надае ім выключную ролю. Пазасюжэтныя элементы твора (лірычныя адступленні, аўтарскія развагі, пейзажныя малюнкі, партрэтныя характарыстыкі герояў) арганічна ўплятаюцца ў яго тканіну. Асаблівую ўвагу трэба звярнуць на вобразы-рэчы, якія часта вызначаюцца незвычайнасцю і таямнічасцю (фігуркі жабак, каменныя ваўчыныя лапы, кніжачка з нябачнымі чарнілами і інш.).

Творы Л. Рублеўскай, як і належыць дэтэктыўнай літаратуры, адрозніваюцца займальнай інтрыгай. Тут прысутнічаюць усе яе віды: сацыяльна-палітычная (паўстанне 1863 г., паказ асноўных тагачасных класаў грамадства і інш.; барацьба за ўладу, за зямлю ў рамане «Золата забытых магіл»); псіхалагічная (даволі тонкая вымалёўка характараў: Паліна, яе антыпод Дзіна з «Золата забытых магіл», Кастусь, Марк з «Пярсцёнка апошняга імператара»); любоўная (ёсць любоўныя трохкутнікі, нават не адзін, а некалькі); прыгодніцкая (яна абавязковая ў творах Л. Рублеўскай і надае ім займальнасць). У прозе аўтаркі многа апісанняў, дэталёва падаецца асабістае жыццё герояў, што часта ставяць у віну аўтарам-дэтэктывістам, тлумачачы гэта як адхіленне ад расследавання.

Наватарства твораў Л. Рублеўскай у тым, што яна стварыла вобразы маладых беларусаў, якія шчыра паважаюць і любяць родную гісторыю, мову, культуру. У вобразах Паліны Ведрыч, Магдаліны Дарбут, Кастуся Сташынскага, выяўляецца ідэал Л. Рублеўскай. Ужо ў саміх назвах дэтэктыўных твораў «Золата забытых магіл» і «Пярсцёнак апошняга імператара» хаваецца таямніца. Семантыка слоў «забыты» і «апошні» ўтрымлівае тыя ключавыя моманты, якія адпавядаюць слову «знайсці». Знайсці пярсцёнак апошняга імператара і золата

забытых магіл — значыць аднавіць пра іх памяць у нашчадкаў, увекавечыць у гісторыі.

Літаратура

1. Адамов, А. Г. Мой любимый жанр — детектив / А. Г. Адамов. — М.: Советский писатель, 1980. — 312 с.
2. Бугаёў, Д. Беларускі дэтэктыў Людмілы Рублеўскай / Д. Бугаёў // Полымя. — 2006. — № 7. — С. 207–212.
3. Бязлепкіна, А. П. 100 слоў пра сучасную беларускую літаратуру / А. П. Бязлепкіна. — Мінск: Лімарыус, 2012. — 224 с.
4. Кестхейи, Т. Анатомия детектива. Следствие по делу о детективе / Т. Кестхейи. — Будапешт: Корвина, 1989. — 261 с.
5. Рагойша, В. П. Літаратуразнаўчы слоўнік: тэрміны і паняцці / В. П. Рагойша. — Мінск: Народная асвета, 2009. — 303 с.
6. Ясперс, К. Истоки истории и её цель. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. — М.: Худ. лит., 1994. — 324 с.

Светлана Гончарова-Грабовская (Минск)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «ЧУЖОГО СЮЖЕТА» В ПЬЕСАХ А. КУРЕЙЧИКА И Н. РУДКОВСКОГО

«Чужой сюжет» — «это сознательно введенная в контекст произведения некогда созданная народом или художником история героев и обстоятельств их жизни, в которой отразился соответствующий той эпохе уровень противоречий действительности» [2, с. 59]. Он обнаруживает себя в пьесе узнаваемыми деталями, персонажами, цитатами, которые легко расшифровываются читателем / зрителем, в сознании которого происходит интерактивная связь между «чужим сюжетом» и современной пьесой.

В современной русскоязычной драматургии Беларуси «чужой сюжет» используют А. Курейчик («Потерянный рай») и Н. Рудковский («Последняя любовь Нарцисса), наполняя его своим видением, пересматривают каноническую трактовку, подчиняя сюжет новой художественной интерпретации как на уровне содержания, так и жанровой формы. Это заимствование идет не в русле римейка, а в русле свободного обращения с чужим текстом (как это было свойственно Г. Горину).

Так, в пьесе *«Потерянный рай»* (2002) А. Курейчик прибегает к библейскому сюжету о Каине и Авеле, по-своему трактуя его этический смысл. Как известно, в мировой литературе его использовали Дж.-Г. Байрон («Каин») и Дж. Мильтон («Потерянный рай»). Следуя своим предшественникам, А. Курейчик дает новую, нестандартную его трактовку, что позволило связать описанное явление с неким универсальным бытийным законом, выявить в нем глубинный экзистенциальный смысл. И в то же время абстрагироваться, увидеть символы и знаки вечного, вневременного, духовного. Драматург актуализировал морально-философский смысл «чужого сюжета», заставил современников задуматься над проблемой выбора между Добром и Злом, приводя к мысли, что человек не должен утрачивать надежды на поиски Рая. Морально-

философскую проблему А. Курейчик вывел на универсальный уровень, последовательно разворачивая ситуацию выбора.

Сюжетная структура «Потерянного рая» представляет модель «микротекста в макротексте», где макротекст (текст пьесы) воспринимается читателем через призму микротекста (библейского сюжета), при этом макро- и микротекст зеркально отражаются друг в друге. Драматург использует разные варианты архаичного мифа, связанные с соперничеством двух братьев — доброго и злого, кроткого и жестокого.

Внутренняя конфликтность пьесы строится на противостоянии между Каином и Авелем, их отношении к Богу, к миру, к поиску Эдема. Автор наделяет их диаметрально противоположными характерами, воплощающими два полюса: добра — зла, материального — духовного. Они выражают бинарные архетипы человека: один бунтарь, жаждущий знаний, свободы, решивший быть независимым от Бога; другой — покорный, послушный, верующий в Господа, умирающий с его именем на устах.

В пьесе А. Курейчика Каин представлен благородным, мужественным, умным и вместе с тем физически слабым человеком — «худым» и «хилым». Автор идет по линии от противного: его Каин — носитель духовного начала, а не материального. Имя Каин свидетельствует о принадлежности к ремеслу (семантика корня qin — «ковать») [4, с. 197]. Существует и другое толкование (Каин от *канна* — «приобретать собственность»). Однако в пьесе, как и в Библии, он — земледелец. Но драматург, используя другие версии мифа, наделяет Каина талантом музыканта (хорошо играет на свирели), что было свойственно его потомкам. И в то же время он — кузнец. Об этом мы узнаем в сцене борьбы с Авелем.

Образ Каина, созданный драматургом, сложен и противоречив. Каин одобряет поиски Эдема, с пониманием относится к отцу и матери. Он — их любимец. Мать называет Каина «отрадой», но упрямство сына вызывает у нее тревогу, так как тот не может смириться с тем, что Бог лишил отца Рая, фактически лишил его смысла жизни. Каин любит Бога и в то же время является носителем богоборческой идеи.

Поводом для конфликта между братьями послужило жертвоприношение Богу. Драматург сохраняет эту коллизию, но не следует библейскому тексту [1, Бытие: глава 4 песни 1−8], таящему «загадку», связанную с мотивом преступления. В пьесе «Потерянный рай» Каин тоже приходит в негодование, когда Господь принимает не его жертву, а Авеля. В нем зреет бунт, но не против Авеля. Он вступает в диалог-спор с Богом. А. Курейчика интересует не столько мотив преступления, сколько ответ на вопрос, почему человек стремится найти Рай? Каин пытается понять, почему для отца поиски Рая стали целью жизни? Конфликтная ситуация разрешается трагически. В физической борьбе с Авелем, Каин первоначально проигрывает. А. Курейчик следует аггадической трактовке мифа: Авель «победил брата в борьбе, однако, растроганный просьбой брата о милостыне, отпустил его, а затем тот убил Авеля» [5, с. 269]. Убийство брата — шаг к утверждению свободы, независимости, попытка доказать Богу другую истину о человеке, доказать, что зло царит на

земле. Совершив убийство, Кайн не раскаивается, а считает себя богоравным, его терзают противоречия, заложенные в природе человека (его величие и беспомощность перед тайнами бытия), поэтому он зол на Бога, на брата и на себя, его гложет гордыня, стремление к внутренней свободе и независимости.

А. Курейчик отступает от библейской трактовки и финала. Отец прощает сына и отдает ему карту, на которой указано предположительное местонахождение Рая, надеясь на то, что сын осуществит его мечту. Бог отпускает Каина: «Ты теперь свободен. Ты, и потомки твои. Народы же Авеля, народы Божьи никогда не появятся на земле» [3, с. 160].

Драматург по-новому трактует и образ Авеля. Согласно Библии Авель — первый мученик, первый гонимый праведник, с него начинается ряд невинно убитых. Он несет в себе духовное начало, он стремится отдать все людям и Богу, не привязан к земле, пасет скот. Однако семантика его имени связана со словом «тщета», «суета». Как предполагают исследователи, возможно, «это указывает на краткость века Авеля, бесследно исчезнувшего с земли» [4, с. 197].

В пьесе «Потерянный рай» он воплощает материальное начало. Он физически сильный. Это подтверждает и сам Авель, говоря, что может «разорвать пасть льву», осознавая в себе дикую, необузданную силу. Авелю не нужен Рай. Он хочет жить там, где ему удобно. Грубый и сильный он в итоге выбирает путь смирения, отказывается от Рая небесного и собирается строить счастье на земле. Покорный и прагматичный, он не спорит с Богом, считая, что тайна жизни должна остаться тайной, ибо так устроен мир. Он не стремится к познанию, ему «плевать на смыслы…». Не духовная, а материальная пища является для него главенствующей. Он не понимает и не принимает бунт Каина, не понимает и мотива его поступка, объясняя все завистью.

Автор намеренно «смешал» различные версии библейских преданий и расставил свои акценты на характеристиках братьев: слабый физически Каин силен духом, а сильный физически Авель пассивен и покорен. Во всех библейских преданиях Каин — отрицательный герой, у А. Курейчика — положительный. Каин борется за добро, но совершает зло, стремясь доказать Богу, что на земле царит жестокость. Автор изображает его личностью, стремящейся к познанию, к свободе и независимости. Каин — продолжатель идеи Адама, а Авель становится лишним, его смерть закономерна.

По силе своего мятежного духа, гордости, стремления к свободе и познанию Каин А. Курейчика близок Каину Дж.-Г. Байрона. И в то же время они различны. Байроновский герой одинок, и его бунтарство не имеет перед собой ясных перспектив и целей. Это бунт ради бунта. Да и отношение к Богу у них разное. Каин А. Курейчика вступает с Богом в диалог, стремится быть независимым даже от него, протестует против покорности и рабства. Для Байроновского Каина Иегова символизирует мировое зло. Для него Рай — «лишь сон». Он враждебно настроен к родителям, обвиняет их в совершенном грехе (сорвали плод с Древа Жизни), жесток и силен. Он тоже бросает вызов Богу, Люцеферу, окружающему миру.

Каин — религиозный фанатик. И убивает он Авеля, неудовлетворенный политикой Рая, приведшей к изгнанию из него всех (то есть первых людей), и отчасти (как это написано в Книге Бытия) потому, что жертвоприношение Авеля было более угодно божеству. Каин А. Курейчика не теряет веры в Рай, любит родителей и, наоборот, старается им помочь. Он, подобно байроновскому Люцеферу, пытается доказать существование Зла наравне с Добром, равноправие зла как силы, действующей на земле. Кайн Байрона восстает против всеобщего повиновения, подчинения и рабства. В итоге он проклят Евой, его просят уйти из дому. Кайн в пьесе А. Курейчика прощен отцом, который надеется на то, что сын найдет Рай.

Другой у Байрона и Авель. В мистерии английского поэта Авель покорен и добр, он воплощает трусость, страх и лицемерие. У Курейчика — физическую силу, дерзость и смирение.

А. Курейчик показал бинарные модели этического выбора: одни, как «авели», равнодушные и прагматичные, покорно принимают действительность такой, какова она есть; другие — как «каины», не утрачивают надежды и ищут Рай. Такова авторская полемика с общепринятым толкованием библейского сюжета, попытка экстраполировать ее на современную ситуацию XXI в.

Пьеса Н. Рудковского *«Последняя любовь Нарцисса»* (2006) интерпретирует «чужой сюжет», используя античную версию о Нарциссе. В греческой мифологии прекрасный юноша Нарцисс — сын речного бога Кефисса — отверг любовь нимфы (Эхо), за что был наказан. Увидев в воде свое отражение, он влюбился в него. Терзаемый страстью, Нарцисс умер и был превращен в цветок, названный его именем. Рецепция этого мифа нашла свое отражение в пьесах Кальдерона, Руссо, опере Скарлатти, Глюка, в картинах Тинторетто, Караваджо, Пуссена. Оригинальная его трактовка дана и в пьесе Н. Рудковского «Последняя любовь Нарцисса». Здесь Нарцисс диктатор, отдающий коварные приказы, но умывающий руки от преступлений. Он презирает свободу, поэтому гордится своим превосходством и силой. В литературе известны подобные произведения («Дракон» Е. Шварца, «Диктатор» Ч. Чаплина и др.), в которых разоблачалась диктатура. Н. Рудковский следует этой традиции.

По своему жанровому вектору («современная трагедия в пяти актах») данная пьеса гораздо сложнее, чем кажется на первый взгляд. Драматург стремился сюжет подчинить жанру античной трагедии, выдержать ее канон, сохранить героев древнегреческого мифа о Нарциссе, но наделить протагониста другими качествами. Во многом это ему удается. Н. Рудковский апеллирует к «Золотому ослу» Апулея: метаморфоза превращения Луция (с помощью колдовства у него появились ослиные уши) созвучна авторскому замыслу.

Контаминируя греческий миф о Нарциссе с романом Апулея, автор достигает высокого уровня обобщения, рассуждая о войне и насилии. Для драматурга важно было сочетание древнегреческой трагедии с хором, катарсисом, шекспировской трагедии с трагикомическими персонажами — шутами и современной трактовки. Следует отметить, что Н. Рудковскому удалось сохранить принципы трагедии, частично их трансформировав и подчинив другой цели — острой критике, что потребовало средств комического. Античный

сюжет автор переосмысливает, сохраняет пять актов, как того требовала трагедия, хор и катарсис.

Тематическую основу трагедии, как правило, составляет **преступление**. В данной пьесе преступление тоже формирует исходную сюжетную ситуацию. Его совершает Нарцисс, отдавший приказ убить женщин. Драматург соблюдает правила трагедии: пять актов имеют партии хора. Хор в этой пьесе выступает носителем «доксы» (общего мнения). Эгоцентризм Нарцисса не позволяет ему критически посмотреть на себя, поэтому разоблачительную функцию выполняет хор.

В гротескной форме автор изображает отношение Нарцисса к государству, которым правит. Он — оборотень, полюбивший врага в своем обличье. Подобная метаморфоза окончательно развенчает страшный облик Нарцисса. В финале его съедает волк, наделенный функцией «deus ex machina», что характерно для античной трагедии.

В этой пьесе обнаруживает себя характерный для Н. Рудковского прием: сочетать драматические диалоги с монологами, осложняя художественную структуру вставными «повествовательными фрагментами» (рассказами), что придает драме эпический характер. Драматург сохраняет диалог, но он является внешне-композиционной формой, так как принципиально важным остается *монолог*. В данном случае они не выполняют роли речевых агонов, а по сути своей позиционируют героев. Так, в первой сцене, один из странствующих монахов рассказывает историю о жестоком убийстве молодых женщин, которые не захотели дать свое молоко воинам, ибо оно предназначалось детям.

Особую роль играют монологи Эхо. В ее уста автор вкладывает правду, которую она должна донести до людей. Ее образ тоже получает новую трактовку. Известно, что отвергнутая прекрасным Нарциссом, она превратилась в скалу, остался лишь ее голос. В пьесе Н. Рудковского Эхо лишается голоса, т. к. Нарцисс отрезает ей язык. Она приходит к выводу, что в государстве есть и «мертвые» духовно — это равнодушные, смирившиеся со всем люди.

Трагизм, как эстетическая категория, в данной пьесе приобретает свою специфику. Нарцисс не вступает в неразрешимое противоречие с исторической необходимостью, так как уверен в своей правоте. Происходит не трагедия личности, а трагическую опасность представляет сама личность. Конфликтная ситуация касается судьбы народа, а не протагониста. Подобная несовместимость «я» и «других» нивелируется. «Трагическое» приобретает комическую окраску. Нарцисс становится объектом осмеяния со стороны автора.

Древнегреческие трагедии, как правило, были политически злободневны, их реплики вплетались в повседневные дискуссии граждан полиса. Этому следует и Н. Рудковский. Он насыщает пьесу острыми репликами, прозрачными кальками современности, берет на себя миссию гневного обличителя. Как и Е. Шварц («Дракон»), он использует художественную условность, прибегая к «чужому сюжету», за образной оболочкой которого читатель / зритель видит иронический взгляд автора, понимая остроту его критики.

Оба драматурга (А. Курейчик и Н. Рудковский) подвергают «чужой сюжет» кардинальному пересмотру, достигая своей цели: они стремится актуали-

зировать их морально-философский смысл, чтобы заставить современников посмотреть на свою жизнь с позиции Добра и Зла.

Литература

1. Библия: книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. — Изд. Моск. Патриархии, 1956–1968.
2. Головчинер В. Е. Эпический театр Евгения Шварца / В. Е. Головчинер. — Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992.
3. Курейчик, А. Потерянный рай / А. Курейчик: сб. пьес Исповедь Пилата. — Минск: «Мэджик Бук», 2006.
4. Синило, Г. В. Древние литературы Ближнего Востока и мир Танаха (Ветхого Завета) / Г. В. Синило. — Минск, 1998.
5. Сініла, Г. В. Біблія як феномен культуры і літаратуры / Г. В. Сініла. — Мінск., 2003. — Ч. 1. Духоўны і мастацкі свет Торы: Кніга Быцця.

Людміла Карпава (Мінск)

КУЗЬМА ЧОРНЫ І ІВАН ПТАШНІКАЎ: КАНЦЭПЦЫЯ ЧАСУ

Наша айчыннае літаратуразнаўства неаднойчы падкрэслівала, што кардынальнымі праблемамі даследавання існасці XX ст. заўсёды заставаліся час і мараль, асоба і трагічныя «зломы гісторыі». Менавіта трагізмам і гераізмам вогненных дзён згадваецца Вялікая Айчынная вайна, якая сёння ўяўляецца ўжо далёкай гісторыяй. Аднак яна працягвае жыць у геннай памяці беларусаў, напамінаючы і напамінаючы, якіх неймаверных духоўных высілкаў каштавала рэалізацыя права на жыццё, каштавала самаахвярная мужнасць у імя Вялікай Перамогі.

Дзякуючы ўнікальнаму мастацкаму зроку не аднаго пакалення творцаў, набліжаюцца, аднаўляюцца і набываюць адзнакі канкрэтных рэалій тыя далёкія падзеі ваеннага ліхалецця.

Не малую лепту ў гэту пачэсную справу ўнёс класік беларускай літаратуры — Кузьма Чорны. Яго антымілітарысцкія творы, напісаныя ў вайну і пра вайну, месцяць у сябе і праўдзівы паказ народнага супраціву фашысцкай навале, і трагізм ваенных будняў, і філасофскае асэнсаванне жорсткага часу, і моцную повязь прыватнага лёсу дзейных асоб з глыбіннымі праблемамі нацыянальнага жыцця, і тонкае пранікненне ў духоўны свет чалавека на вайне.

Арыентацыя на лепшыя здабыткі рускай і сусветнай класікі, пераасэнсаванне іх дазволілі К. Чорнаму заставацца самабытным нацыянальным мастаком-наватарам і, у першую чаргу, у ваеннай раманістыцы — вышэйшым яго творчым дасягненні. Ды і нястомныя мастацкія пошукі празаіка, якія прывялі яго да стварэння ваенных раманаў, рабілі дабратворны ўплыў не толькі на яго літаратурных паплечнікаў, а і тых, хто ішоў на змену, бо былі плённыя.

Уплыў твораў і асобы Кузьмы Чорнага на айчынную прозу адчуваўся, зразумела, даўно. Але характэрна, што сіла гэтага ўплыву мацнела з гадамі, дазволіўшы нацыянальнаму эпічнаму слову пра вайну стаць пачутым не толькі ў Беларусі, але і далёка за яе межамі. Водгулле ж, якое знайшлі чорнаўскія

творы ў літаратурнай практыцы беларускіх празаікаў, цяжка пераацаніць. Яны атрымалі як бы сваё другое жыццё.

Іван Пташнікаў — творца, прадстаўнік так званай паглыблена псіхалагічнай плыні ў нацыянальнай прозе, заявіў пра сябе, калі, падводзячы вынікі дасягнутаму, краіна зноў ацэньвала пройдзены ёю шлях — пераадоленыя цяжкасці, перамогі. У мастацкай літаратуры гэта знаходзіла сваё выяўленне ў павышанай увазе да гісторыка-літаратурных тэм, у імкненні нанава асэнсаваць трагічны час усталявання савецкай улады, гадоў калектывізацыі і, зразумела, падзей Вялікай Айчыннай вайны, якая так дорага каштавала чалавецтву і ў выніку якой карэнным чынам змянілася жыццё многіх народаў.

Схільны да абагульненняў, чуйны да патрэб часу, І. Пташнікаў не мог застацца і не застаўся ў баку ад гэтага. Ён, як і І. Чыгрынаў, В. Адамчык, Б. Сачанка, М. Стральцоў, В. Казько, а таксама многія маладзейшыя, непасрэдна не ўдзельнічаў у Вялікай Айчыннай, але дзіцячыя ўспаміны, спусташэнні, што прынесла вайна, ляглі на сэрца, стаялі перад вачыма, нават з днямі набывалі моц. Абапіраючыся на мастакоўскія здабыткі сваіх папярэднікаў і старэйшых сучаснікаў, асэнсоўваючы гэтыя здабыткі згодна свайго сацыяльнага і культурнага досведу, ён стварыў выдатныя творы, прысвечаныя той вялікай вайне. Празаік павёў размову з чытачом ад імя свайго пакалення, а адсюль, як справядліва зазначыў І. Навуменка, «непаўторнае бачанне свету, радасці і горыч», якія выпалі на долю яго аднагодкаў [3, с. 52].

Асабістая памяць вайны, імкненне як мага глыбей пранікнуць у законы развіцця рэчаіснасці, па-філасофску асэнсаваць іх і знайсці адпаведна ўсяму гэтаму скандэнсаваныя формы вобразнасці ператварылі першапачатковую рэальнасць (рэальнасць асабіста ўбачаную, пражытую, што і сёння сніцца, прымушае мацней стукаць сэрца) у рэальнасць высока мастацкую.

Згушчанасць падзей, інтэнсіўнасць духоўнага жыцця дзейных асоб — уласцівыя адзнакі ваенных аповесцей І. Пташнікава, дзе абраная тэма звычайна рэалізуецца ў сітуацыях, пры якіх яго героі адарваны ад звыклага асяроддзя і знаходзяцца ў выключна трагічных абставінах. Не шмат у творах і батальных карцін, але ні першае, ні другое не перашкаджае пісьменніку ўбачыць і паказаць вайну, якую вядуць яго героі, як народную, убачыць і паказаць, што сапраўдны яе герой — пакутны народ, які не можа жыць побач з занявольнікамі. Трагізм ваеннага часу І. Пташнікаў звычайна раскрывае праз паказ жахлівага становішча, у якое трапляюць самыя безабаронныя — жанчыны, падлеткі, дзеці, якіх пісьменнік любіць пяшчотна, моцна.

Увага да нораву, характару герояў, узмоцненая ўвага да іх душэўных змаганняў уласцівы І. Пташнікаву. Асабліва характэрны яны для аповесці «Тартак», дзе драматызм абставін (спалены лёс жыхароў вёскі Дальва) выключна абвостраны, як абвостраны і пачуцці дзейных асоб, у якіх жыве здзіўляючыя сіла жыцця, сіла супраціўлення жахлівым абставінам (дарэчы, такое назіраецца і ў ваенных апавяданнях І. Мележа, М. Лупсякова). Трагедыю народа аўтар акрэсліў праз ідывідуальныя чалавечыя абліччы і «даў адчуць усю чалавечую ўнікальнасць кожнага персанажа, даў магчымасць зразумець, што з кожным з іх памірае і што ў выніку страчвае жыццё» [1, с. 505]. І падаецца ўсё

гэта без патэтыкі, нават свядома зніжана, з перанясеннем увагі на бытавыя дэталі. Узмацняецца ж карціна іншымі спосабамі. Адной з асаблівасцей творчай індывідуальнасці І. Пташнікава з'яўляецца ўменне знаходзіць незвычайнае ў звычайным, прыкметнае ў непрыкметным. Вось гэтым і кампенсуецца адсутнасць паэтыкі. Эвалюцыя мастацкага мыслення празаіка ішла як «пад знакам панавання лірычнай, эмацыянальнай «вясковай прозы», так і «пад уплывам беларускай вясковай традыцыі, якая знайшла сваё яркае ўвасабленне не толькі ў класічных творах беларускай літаратуры, але і ў сучаснікаў Пташнікава — І. Мележа, А. Чарнышэвіча, М. Лобана, П. Пестрака і іншых» [2, с. 29].

І. Пташнікаў адзін з першых у беларускай літаратуры асэнсаваў падзеі вайны апасродкавана. Так, вайна прысутнічае ў яго аповесці «Лонва», хоць дзея і адбываецца тут у пасляваенны час. І на ёй можа больш наглядна, чым на пазнейшых творах пісьменніка, стала відаць, куды далей ён пойдзе, распрацоўваючы ваенную тэму. Ды і наогул трэба сказаць, што стыль Івана Пташнікава фарміраваўся ў першую чаргу пад уздзеяннем уласнага жыццёвага вопыту і самога жыцця, якое пісьменнік (зразумела, у абсягах сваёй творчасці) ведае вельмі добра. У «Лонве» пануе атмасфера святла, ціхай радасці — і ў прыродзе, і ў людзях, якія, аднак, ніяк не могуць забыцца на перажытыя ў вайне жахі, не яе кроў, бязлітаснасць. Радасць і шчасце ў герояў Кузьмы Чорнага — у мінулых, у мірных днях. Сёння і заўтра — пакуль жахі і смерць. У І. Пташнікава, наадварот. І ў гэтым адлюстроўваўся не толькі аб'ектыўны ход падзей у жыцці, а і спецыфічны ракурс іх паказу празаікам, які ўмее «бачыць жыццё ў складаных, многалучных праявах, разумець маральныя патрабаванні да асноў жыцця» [3, с. 233]. Недарэмна (праўда, паволі, прыхавана) ідзе працэс гераізацыі дзейных асоб у І. Пташнікава, хоць часам складаецца ўражанне, што гэтым ён робіць уступку жыццю і нават не дужа ахвотна прымае гэта. Каб пераканацца ў справядлівасці такога вываду і ў тым, як багацеюць вопыт і фарбы празаіка, даволі параўнаць аповесць «Тартак» і «Найдорф».

Подзвіг, які робяць Жаваранка і Алёшка («Найдорф») — гэта не штосьці выпадковае, вымушанае, або сляпое. Не толькі канстатацыя — вось як бывае ў жыцці. Дзейныя асобы «Найдорфа» ішлі да гэтага даўно і свядома. Яны маглі абысці небяспеку, іх ніхто не абавязваў рабіць тое, што яны рабілі. Ім загадвала сэрца, бо нельга было прайсці міма таго, што яны бачылі, не выкарыстаць магчымасцей, якія прадстаўляліся ім. Інакш кажучы, гераічны пачатак жыў у іх натурах, быў выхаваны папярэднім жыццём. Яго падагравала тое, што Л. Талстой называў «схаванай цеплынёй патрыятызму». А адсюль і амаль будзённы характар подзвігу.

Разам з гэтым, а можа, і з прычыны гэтага ў І. Пташнікава расце непрымірымасць да чалавечых хібаў, заган. Пазнаючы вайну, ён пазнае і якім няшчасцем могуць абярнуцца слабасць і заганы чалавека для другіх людзей, пра што сведчыць яго раман «Мсціжы» і зноў-такі аповесць «Найдорф». Чалавек павінен увайсці ў будучыню чыстым, высакародным. Вось за што змагаецца І. Пташнікаў у сваіх ваенных творах. Пераадольваючы сваю неапраўданую насцярожанасць да вялікіх сацыяльных праблем, ён выходзіць на больш шырокія прасторы жыцця. Авалодваючы тэхнікай псіхалагічнага даследавання,

маючы мастацкую культуру і талент, мастак пачынае больш пільна ставіцца да сацыяльных праблем быцця, стараецца паказаць чалавека ў барацьбе, у складанасці яго сувязей з людзьмі, у перапляценнях яго асабістага лёсу з гісторыяй. Яго аповесць «Найдорф» — па-сутнасці твор пра тое, што дабро на Зямлі вынішчыць нельга, што цемра ніколі не здолее згасіць святло, бо ёсць такія людзі, як Жаваранка і Алёшка.

Прычым мастацкае вырашэнне ў І. Пташнікава ніколі не аднастайнае. Пластыка пісьма дасягаецца моцным шчапленнем мікраэлементаў самых разнастайных мастацка-выяўленчых сродкаў (партрэтных штрыхоў і рысачак, пільнасцю ўвагі да зрухаў у акаляючым прыродным асяроддзі, мікразмен у быційным стане асобы і г. д.). І чым мацней тое шчапленне, тым трывалейшая сувязь пісьменнік — тэкст — чытач. Мастацкая дэталь-падрабязнасць дапамагае скрупулёзнаму даследаванню экзістэнцыяльнага стану дзейнай асобы, яна вытлумачвае той стан і падрыхтоўвае да далейшых учынкаў-дзеянняў персанажа. Усё гэта ў сваю чаргу спрыяе высокай нацыянальнай насычанасці вобразаў, бо аўтар выключна «адчувае ў вобразах беларускі матэрыял» [4, с. 91].

У «Найдорфе» праявілася і яшчэ адна новая тэндэнцыя ў творчасці І. Пташнікава — выросла мера ўмоўнасці і вобразы ўсё часцей пачалі ўзнімацца да ўзроўню сімвала. Такім вобразам-сімвалам стала само селішча Найдорф, якое дало назву аповесці. У ім адзін толькі раз пабываў Алёшка. Але чытач даведаецца пра яго гісторыю. Найдорф нябачна прысутнічае пры падзеях амаль увесь час — як арыенцір, як сведка. Недзе за ім грукоча бой, у напрамку яго ляцяць самалёты, пад ім вісіць вузкі маладзік, Млечны Шлях канцом сваім таксама паказвае на Найдорф, ля Найдорфа гінуць Жаваранка і Алёшка. Цікава, што разам з Найдорфам пісьменнік гэтак жа часта звяртае сваю ўвагу і ўвагу сваіх персанажаў на Млечны Шлях.

Разам з тым тут хочацца зноў напомніць, што ваенныя творы К. Чорнага шмат падказалі сучасным пісьменнікам, якія пішуць пра значэнне для чалавека і грамадства духоўных і маральных каштоўнасцяў, пра неабходнасць чалавека пераканаўчых адказаў на адвечныя пытанні чалавечага быцця. Зразумела, не аднымі толькі мастакоўскімі здабыткамі К. Чорнага вызначаецца напрамак, у якім гістарычна развіваліся эстэтычныя ідэі І. Мележа, А. Адамовіча, В. Быкава, І. Чыгрынава, І. Пташнікава і інш. Аднак, калі б гэтых здабыткаў не было, то змест іх ідэй, сіла іх уздзеяння, магчыма, былі б іншымі.

Адны вучыліся і вучацца ў Кузьмы Чорнага, як служыць радзіме і часу, другія бяруць за эталон мастацкі ўзровень ягоных твораў, трэція працягваюць пошукі, што ён вёў, чацвёртыя наследуюць яго паэтыку… Такім чынам, чорнаўская традыцыя з удзячнасцю ўспрымаецца і засвойваецца літаратурнымі творцамі на ўсіх узроўнях арганізацыі мастацкіх тэкстаў.

Літаратура

1. Андраюк, С. А. Іван Пташнікаў // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. / НАН Беларусі, Аддзяленне гуманітраных навук і мастацтваў, Ін. літаратуры імя Я. Купалы; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. — Мінск: Бел. навука, 2002. — Т. 4., кн. 1. 1966–1985. — С. 490−521.

2. Марціновіч, А. З Мсціжаў бачны свет. Агляд творчасці І. Пташнікава / А. Марціновіч // Роднае слова. — 1992. — № 10. — С. 29–36.
3. Навуменка, І. Збор твораў: у 6 т. — 6 Т. Літаратурная крытыка / І. Навуменка. — Мінск: Маст. літ., 1984. — 535 с.
4. Шамякіна, Т. На лініі перасячэння / Т. Шамякіна. — Мінск: Маст. літ., 1981. — 143 с.

Ганна Мятліцкая (Мінск)

АРХЕТЫП СВЯТЛА Ў ЛІРЫЦЫ ЯЎГЕНІІ ЯНІШЧЫЦ

Сапраўдная паэзія нараджаецца з падсвядомасці, уяўляе сабой стыхію падсвядомага, той плён, што прыносіцца натхненнем. Гэта яскрава сведчыць і творчасць адной з самых яркіх, самых адметных беларускіх паэтэс Я. Янішчыц, якая вызначаецца дамінаваннем пачуццяў, эмоцый. «Увогуле гавораць: талент — рэдкасць, ды самая сапраўдная рэдкасць на свеце — дар імправізатара. Паэтаў з гэтым дарам можна пералічыць на пальцах. Сярод іх найперш Адам Міцкевіч і Янка Купала, сюды можна аднесці яшчэ дваіх — Рыгора Барадуліна і Яўгенію Янішчыц. Чаму? Бо мелі шчасце бачыць феерычнасць іх натхнення, проста фантаннае выпырскванне іх вясёлкава-гуллівага слова, настрою, імгненнай рэакцыі на з'явы знешняга свету» [3, с. 61], — слушна заўважыў А. А. Лойка. У вершах Яўгеніі Янішчыц адлюстравалася душа беларускай жанчыны, шчырай, сумленнай, з багатай, мілагучнай мовай, з жаночай мудрасцю.

Лірыка Я. Янішчыц нібыта наскрозь пранізана святлом і блізкая да фальклорных вытокаў. Фальклярызм, народная мелодыка, прыхаваныя ў вершах, з'яўляюцца яскравым сведчаннем знітаванасці яе творчага таленту з песеннай стыхіяй роднага Палесся. А народнае (фальклорнае) і звязана з архетыповым — адлюстроўвае яго, караніцца ў архетыпах нацыянальнага менталітэту.

У Я. Янішчыц, як, да прыкладу, і ў Я. Купалы, пейзаж, як правіла, мазаічны, складзены са штрыхоў. Усе вобразы святла ў паэтэсы станоўчыя, і адпаведна — гэта прыгожыя вобразы, адчуваецца, што аўтарка любіць гэтыя з'явы прыроды, падсвядома імкнецца, каб атрымаўся і станоўчы, і прыгожы вобраз адначасова. З гэтай мэтай паэтэса часта выкарыстоўвае памяншальныя суфіксы, накладанне назоўнікаў і іншыя сродкі мастацкай выразнасці. Прыродныя вобразы, дэталькі гарманічна ўплятаюцца ў лірычны малюнак верша, надаюць твору вобразнасць, метафарычнасць, дапамагаюць перадаць пэўны настрой.

Вобразы святла ў лірыцы Я. Янішчыц сустракаюцца вельмі часта. Гэта не толькі вобразы сонца, зорак, месяца, зор, але і кветак (рамонкі, лілеі і інш.), і птушак, і снегу, і многага іншага — усяго таго, што складае светлы бок жыцця. Пры гэтым няма амбівалентнасці вобраза снегу (хоць нам сустрэўся адмоўны вобраз завірухі), што адпавядала б славянскім міфалагічным уяўленням.

Яўгенія Янішчыц — тонкі лірык. Яе паэзія надзвычай метафарычная і вобразная. Для перадачы і добрага, і дрэннага ў жыцці, а таксама ў настроі

паэтэса часта карыстаецца мастацкім прыёмам кантрасту (можна нават удакладніць: вострага кантрасту), яна часта супрацьпастаўляе тое, што спрыяе чалавеку, і тое, што перашкаджае яму (напрыклад, у якасці адмоўнага кампанента падобных кантрастаў выступаюць такія вобразы, як золь, вецер, скруха). Жар і лёд супастаўляюцца ў вершы «Непастаяннае, як хваля». Так, жанчыне адначасна светла і горасна [4, с. 147], яна жыве «*між сонца і між грому*» [4, с. 255], яе голас «*пазначаны светлай журынкай рабін // І жарам шыпшыны акопнай*» [4, с. 65], яе праца «*пад хмараю. І промнем залатым» [4, с. 254],* узгадваюцца *«гора з сонцам напалам*» [4, с. 153].

«Святло — субстанцыя, экзістэнцыяльна ўласцівая зямному свету, якая пранізвае сабой усё існае на зямлі — ваду, паветра, агонь; неад'емны атрыбут свету (параўн. спалучэнні значэнняў ‘святло’ і ‘свет’ у слове *světъ у славянскіх мовах). Гэта тлумачыць выразы накшталт “белы свет”, “Божы свет” або “вольны свет”, якія абазначаюць свет, напоўнены святлом» [2, с. 565]. У многія вершы Я. Янішчыц уплецены вобразы святла, з якімі асацыятыўна суадносіцца ўсё станоўчае. Часам яны складаюць ідэйна-мастацкую аснову твораў. Так, лірычная гераіня верша «Стрыжы начныя» размаўляе з птушкамі і дажджом. Паэтэса прыехала ў вёску, а там дажджы... У творы перададзены яе настрой, жаданне, каб было сонечна: стрыжы і ластаўкі, «хоць на хвілінку сонца запыніце», дажджы, «*...бліскаўкі-маланкі, // Аціхніце ну хоць бы на світанку», «няўжо чаканы промень абміне?*» [4, с. 257].

Вобразамі святла напоўнены і верш «Азёрны час»:

Раскалышаш возера святло.
Будзе зорка да вясла прыбіта. ...
Поўна зор вандроўнае вядро [4, с. 150].

Родныя мясціны дораць успаміны пра светлае, мроі: «*...ў зялёным канверце вясны // Прысылалі мне сонца Прылукі*» [4, с. 152]. Святло ў прыродзе спрыяе нараджэнню святла ў чалавечай душы: «*Толькі далечы гэтай адкрытая насцеж, // Зноў святлее душа, як лістотай лясы*» [4, с. 222].

Святло — гэта аснова жыцця і яго пачатак: «*Нам, як пачатак буквара — // Святло, Любоў і Годнасць*» [4, с. 256], «*...дождж, і гром, і ясны промень — // Пачатак і працяг жыцця*» [4, с. 86]. Вобраз святла адухоўлены: святло (жытняе) шуміць («*Убачу маму на дарозе // У шуме жытняга святла*» [4, с. 68]), можа памерці («*Ля муроў стагоддзяў, ля падмуркаў, // Дзе яшчэ не вымерла святло*» [4, с. 95]).

У мастацкім свеце Я. Янішчыц нярэдка вобразам дрэў (і ўвогуле раслін) уласціва святло, вобразы святла становяцца асновай метафарычнай мовы паэтэсы: «*Светла сцежку асыпаў чаромхавы дым*» [4, с. 275]. Гэты радок адлюстроўвае спадзяванне паэтэсы, што нешта іншае, светлае пачнецца ў яе жыцці. Назіраецца персаніфікацыя вобраза каліны: «*Светла аклікну каліну-сяброўку — // Сумам маім на мяне паглядзіць*» [4, с. 257] (верш «Каліна зімы»). «Агнявая агромленая гронка» каліны — увасабленне лірычнай гераіні (верш «***Гэта, мілы мой, лёсу насмешка...»). Вобраз любові да святла знаходзім у вершы «Прыйсці да таварыша»: «*За ноч паднялася ў аціхлым двары // Любоў да святла — ці галінка бярозы?*» [4, с. 135]. Гэтыя два вобразы (абстрактны і

канкрэтны) спалучаны на падставе асацыятыўнага падабенства. Вобраз бярозы асацыятыўна суадносіцца з белым колерам і — адпаведна — са святлом:

Мой горкі прыпамін,
Жыцця скупая проза:
Яго туга — Палын!
Яго святло — Бяроза! [4, с. 197]
(верш «***Мой горкі прыпамін...»)

І ў фінале твора: «*Панікну Палыном // І выстаю — Бярозай*» [4, с. 197]. У вершы «Над перакатнай рэчкаю» таксама сустракаем падобны вобраз бяроз: «*Як глянь: бярозы свечкамі, // Нязманлівым святлом*» [4, с. 35].

Яўгенія Янішчыц вельмі назіральная. Шыпшына цвіце пунсовымі агеньчыкамі — гэта «*акопнае святло*» [4, с. 263]. Сяброў, блізкіх і дарагіх людзей паэтэса ўспрымае праз вобразы святла. Так, пра сябра паэтэса гаворыць: «*Ты жадаў усім святла*» [4, с. 109]. Святло чалавечай аўры — гэта значыць святло, уласцівае чалавеку, — можа быць празрыста звонкім: «*І ў звоне дзён разносяць крыгі // Твайго святла празрысты звон*» [4, с. 250]. Малады ўзрост — душэўнае святло, час кахання: «*Яшчэ святла даволі // І нельга не любіць*» [4, с. 221].

Каханне напаўняе душу святлом — матыў многіх твораў Я. Янішчыц. Так, верш «Святло» — твор на тэму кахання, прысвечаны адлюстраванню пачуццяў закаханых і іх адносін:

...Светла як ад ранішняга снегу,
Толькі ад вячэрняга — святлей [4, с. 215].

У вершы «***Слоў медзякі... Пачуццяў бранзалеткі...» паэтэса асацыятыўна суадносіць каханне са святлом, атаясамлівае паняцці «любоў» і «святло»: «*Іграй, святло! Струмень, любові ток!*» [4, с. 96].

Станоўчыя вобразы шчасця і мар, як і вобраз кахання, таксама асацыіруюцца са святлом. Лірычная гераіня кажа: «*Паўстану я ў святле нязменных мар*» [4, с. 62]. Шчасце палае: «*...Журавінавым болем прабілася шчасце, // І палае яно паміж позняй расы*» [4, с. 222].

Праз вобразы святла перадаюцца і адчуванні лірычнай гераіні пасля яе расстання з каханым: «*...нікога // Болей светла не любіць*» [4, с. 251]; святло згіне ад недаверу — гаворыцца ў вершы «***Нясуджаны, я так скажу аднойчы...»; «*Смяюцца вочы, поўныя святла. // А на губах — гарчавінка самоты*» [4, с. 246].

Вобраз мамы, Марыі Андрэеўны, для паэтэсы бясконца дарагі і светлы. Паэтэса піша пра вочы мамы: «*Слязой і сонцам ў адначассе вочы // Спакойна спрабавалі мне ўсміхацца*» [4, с. 171], пра ліст ад мамы: «*І чую я, як светла словы ткуцца, // І гэтак светла ліст яе чытаць*» [4, с. 163]. Маці светла моліцца зямлі (верш «Ты косіш сена, колеш дровы»), «*Жытнёвы твар прасвечаны усмешкай, // Агонь сунічна шчокі распаліў*» [4, с. 157], мама «*сустракае... прасветленасць дня // Усмешкай — адвыклася плакаць*» [4, с. 67].

«*Апазіцыя святло — цемра цесна звязана з уяўленнямі пра вочы, зрок і слепату*» [2, с. 565]. Святло вачэй згадваецца ў вершы «Ружы Купалы», у якім абыгрываецца адна з рыс характару класіка: паэт любіў кветкі, не дазваляў іх

рваць, асабліва любаваўся ружамі. Я. Янішчыц адзначае, што ў балесны лёс Я. Купалы ўпляліся шыпы і ружы.

«Нязгасная іскрынка ў вачах» і ў Тараса Шаўчэнкі (верш «Тарасаў шлях»). П. Машэраў быў санцалюбам (верш «Жураўліны рэквіем»). На дабрыню і святло ў душах удоў звяртаецца ўвага ў «Баладзе вернасці»: «*Адкуль у вас пагэтулькі святла?..*» [4, с. 112].

Сустракаюцца ў лірыцы Я. Янішчыц і вобразы светлага адыходу (верш «Удовін дождж»), светлай дарогі (верш «Рыгору Семашкевічу») — гэта пра праводзіны чалавека ў апошні шлях. Згадваецца народны звычай «светла ўспамінаць» нябожчыка (верш «Птах», з датай 27.VII.1984 г., — У. Караткевіч памёр 25.VII.1984 г.).

Акрамя таго, вобразы святла выкарыстоўваюцца для перадачы настрою, унутранага стану лірычнай гераіні, апісання паэтэсай самой сябе. У гераіні светла на душы [4, с. 262], яна «*святлом і цішаю сагрэта*» [4, с. 73], «*ветлым сонцам ці шчасцем сагрэта?*» [4, с. 42], на прыродзе адчувае сябе «*...шчаслівай // Святлом узгоркаў і раўнін*» [4, с. 41], праз гады па-ранейшаму ўспрымае сябе светлай дзяўчынкай (верш «***Не сябрукі мы і не аднагодкі...»).

Тонкае адчуванне святла паэтэсай, адчуванне сябе на святле, магчыма, гэта і адчуванне сваёй душэўнай аголенасці і адкрытасці. У вершы «***Напэўна, шчасце ў мяне не па ўзросту...» лірычная гераіня падрабязна перадае свой унутраны стан:

Прабіваецца праз першае лісце
Празрыстасць думак і гукаў празрыстасць...
Сонца высока.
Блізка да маю.
Сама сябе на святле адчуваю [4, с. 75].

Загадкавая метафара ў вершы «***Жыву сярод глухіх балот...»: лірычная гераіня жыве «*пад сонцам найвышэйшай пробы*» [4, с. 26]. Да таго ж у вершы «***А як хацелася цяпла…» яна гаворыць пра сябе: «*Мой боль — // На вышыні святла, // Таму і ноччу мне світае*» [4, с. 188].

Мастацкія спробы асэнсаваць сваё жыццё, выкарыстоўваючы пры гэтым вобразы святла, назіраем у многіх творах Я. Янішчыц, паэтэса імкнецца праз радкі твораў як бы наноў раскрыць сябе, свае перажыванні, перадаць свой унутраны стан, настрой:

Будзе светла мне і горка
За лагчынай, за гарой
Паміж ранішняю зоркай
І вячорнаю зарой [4, с. 101].

Або:

Што ж, і сама я ўразумела:
На вуснах з горыччу святла
Жыву няўтульна і няўмела
З нязменнай прагаю крыла [4, с. 207].

Яўгенія Янішчыц у вершах «***Вось так узгараецца слова...» і «***У заснежаны вечар зімовы...» спрабуе асэнсаваць свой лёс. У першым з іх паэтэса разважае, што яна будзе часова з праменьчыкам, іскрынкай, раллёй (іскрынка,

магчыма, асацыіруецца з імгненнем: хутка загараецца і хутка гасне), яна будзе ўзаемна з калінай, слязінай, святлом, будзе навечна з карэньчыкам, каменьчыкам, зямлёй. У другім вершы лірычная гераіня гаворыць пра сябе: «*Пракаціўся узорны мой шлях, // І лісточкам ззалелым трапеча // Цуда-зорка ў пустэльных палях*» [4, с. 268] і ніжэй дадае: «*Дагараю, але не згараю, // Бо нязменна гляджу на зару*!» [4, с. 269].

Паэтэса задумваецца над сваёй будучыняй, непакоіцца ад няпэўнасці: «*...На якім агні замешан // Мой наступны крэўны дзень?*» [4, с. 251]. Лірычная гераіня прызнаецца: «І душа мая часта, нібы матылёк, // На агонь вылятае, ды агню не баіцца» [4, с. 155], клопатна турбуецца: «О толькі б не паменела святла» [4, с. 142]. У вершы «***То цёмны бор, то рэдзенькі лясочак...» гаворыцца, што лірычная гераіня ўваскрэсне праз агонь.

Сама паэзія, на думку Я. Янішчыц, звязана са святлом. У вершы «Прыгаршчы святла» паэтэса разважае, што значыць сапраўдная паэзія, вечнасць паэзіі: «*Паэзія, — яна не знае тлену, // Калі ў душы хоць прыгаршчы святла*» [4, с. 75], адзначае, што на сэрцы агнём выпісваюцца радкі. Са святлом суадносіць яна і творчы дар. Сама творчасць успрымаецца паэтэсай як святло: «*Прымі святло, // Што льецца з-пад пяра // І вырастае ў сонца пад рукамі...*» [4, с. 151] (верш «Другу»); «*Сёння й ніколі так светла пяру*» [4, с. 244], — гэта значыць добра і лёгка пішацца; «*Знаю, будзе ткацца слова // З неспакою і святла*» [4, с. 91]. Творчасць як крылы, — лірычная гераіня Я. Янішчыц часта адчувае сябе птушкай або ў некаторых вершах знаходзім яе мастацкае пераўвасабленне ў птушку: «*І за спіной світаюць вольна // Два летуценныя крылы*» [4, с. 275].

У вершы «Зона святла» называюцца імёны творцаў (І. Мележ, А. Куляшоў), якія ўнутрана блізкія паэтэсе, выяўляецца яе сувязь з мастацкай традыцыяй:

Ды ў час, калі шукае слова — слова,
Знябыўшы тлусты тлум і мітусню,
Агеньчык цыгарэты Куляшова
І журавіны Мележа — прысню [4, с. 86].

У твор уключаны і роздум лірычнай гераіні над сваім жыццём, яго складанасцямі: «*Жыццё, // жыцця ты іншага не мысліш // На катарзе любові і святла!*» [4, с. 86]. У лірыцы перададзена разуменне паэтэсай свайго жыццёвага прызвання: «*Дзякуй лёсу, // маю не ў нагрузку — // Зорны крыж Мацея Бурачка...*» [4, с. 20], «*Служу зямлі, дзе промень не пагас*» [4, с. 266].

Такім чынам, намі разгледжана невялікая частачка лірыкі Я. Янішчыц, у якой выяўлены архетып святла. У адпаведнасці з міфалагічнымі ўяўленнямі, святло — тая субстанцыя, якая пранізвае ўсё на зямлі, прысутнічае не толькі ў прыродзе (святло як стан у навакольным свеце), але і ў чалавеку, яго душы, яго працы, яго творчасці, у яго жыцці ў цэлым. Як бачна, зусім невыпадкова даследчыкі адзначаюць, што паэзія Я. Янішчыц вельмі светлая, «...вясковыя вобразы загаварылі словамі самай чыстай, адухоўленай, светлай паэзіі ... усё створанае Я. Янішчыц здольна адарыць чалавека светлай духоўнай энергіяй» [1, с. 183]. З кожным асобным вобразам святла ў мастацкім свеце паэтэсы

звязаны пэўныя думкі, ідэі, асацыяцыі. Святло — адзін з яе любімых архетыповых вобразаў.

Літаратура

1. Калядка С. У. Непрыручаная птушка Палесся. Творчая індывідуальнасць Яўгеніі Янішчыц / С. У. Калядка. — Мінск: Бел. навука, 2007. — 216 с.
2. Левкиевская Е. Е. Свет — тьма / Е. Е. Левкиевская // Славянские древности: этнолингв. словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. — М.: Междунар. отношения, 2009. — Т. 4: П (Переправа через воду) — С (Сито). — С. 565−567.
3. Лойка А. А. Займальная літаратура: эсэ / А. А. Лойка. — Мінск: Літаратура і Мастацтва, 2009. — 176 с.
4. Янішчыц Я. Выбранае / Я. Янішчыц; уклад. А. Канапелькі і В. Коўтун. — Мінск: Маст. літ., 2000. — 351 с.

Вольга Козіч (Мінск)

ПСІХАЛАГІЧНЫЯ АСПЕКТЫ БЫЦЦЯ ЧАЛАВЕКА (ПА СТАРОНКАХ ТВОРАЎ АНДРЭЯ ФЕДАРЭНКІ)

Напачатку мінулага стагоддзя М. Багдановіч у артыкуле «Забыты шлях» выказаў вельмі важную літаратуразнаўчую ісціну: «Як кожны народ мае сваю нацыянальную душу, так ён мае і свой асаблівы склад (стыль) творчасці, найбольш прыдатны для гэтай душы» [1, с. 288]. Нацыянальная проза была заўсёды моцная сваім бытапісальніцтвам. Яно праяўляецца ў абвостранай увазе да самых штодзённых і простых праяў жыцця, да падрабязнасцей, дробязей, прыватнасцей чалавечага існавання. Вялікая карціна свету, сутнасць быцця чалавека выяўляецца праз побытавае, выпадковае, тым самым дазваляючы нам убачыць непаўторны, заўсёды індывідуальны свет асобнага чалавечага жыцця.

Героі твораў А. Федарэнкі — звычайныя людзі, тыя, каго называюць «простымі», нічым, на першы погляд, не адметныя. І толькі талент пісьменніка адкрывае чытачу іх душы на тую псіхалагічную глыбіню, за якой чуецца жывая зацікаўленая размова пра беларуса-сучасніка.

Падзеі аповесці **«Ціша»** адбываюцца на гарадской ускраіне Чэшская Слабада, хаця месца прапіскі можа належыць любой геаграфічнай кропцы нашай Беларусі. Шасцігадовы Петрык Дворак жыве разам з маці (працуе ў прыгарадных цяпліцах), бабуляй Домнай (яна — ўдава франтавіка), непадалёк жывуць сямейныя Стах і Стэфан — дзядзькі Петрыка па бацьку. Марк — бацька хлопчыка, — як раней казалі, «сабакам сена косіць», нібыта зарабляе грошы ў далёкай Сібіры на будоўлю кааператыўнай кватэры ў «мікрараёне». Празаік ужо на першай старонцы твора дае знішчальную характарыстыку сынам бабулі Домны: *«Усе тры браты мелі розную знешнасць: Стэфан — светлы, Стах — руды, Марк — чарнявы; затое былі аднолькавыя характары: упартыя, упёртыя, ганарыстыя і надта ж нядружныя, да таго, што за вочы іх празвалі «браты Карамазавы», і гэтая дражнілка даўно гуляла па навакольлі як анекдот, як абазначэнне пустой крыўды: «Чаго надзьмуўся, як той Карамаз?», ці «Вам яшчэ не хапала сварыцца, як тым Карамазавым!»* [2, с. 50–51]. Менавіта тут, як мне падаецца, схаваны тлумачальны код філасофскага зместу аповесці. Зразумела, адразу напрошваюцца асацыяцыі з раманам Ф. М. Дастаеўскага «Браты

Карамазавы». Але гэта толькі алюзія, намёк, не больш. Малы Петрык, маладая будучыня Беларусі, фарміруецца ў гэтым, мякка кажучы, не вельмі сяброўскім асяроддзі. Апісальнасць — не лепшы пісьменніцкі сродак нават такога майстра сучаснай прозы, як А. Федарэнка. Прыходзіцца верыць, што Петрык *«у свае шэсць быў перакананы, што ён — самы шчаслівы чалавек на зямлі, людзі, якія яго акружаюць, самыя лепшыя, самыя добрыя, а выдумляюць яны нейкія праблемы проста так, ад няма чаго рабіць, каб яшчэ весялей жылося»* [2, с. 51].

Свет людзей і прыроды такі, якім існуе ва ўяўленні герояў А. Федарэнкі: драматычна-смяшлівы, цнатлівы і вясёлкава-смешны. Час у аповесці доўжыцца тры гады. Падрослы Петрык падсумоўвае, што ў жыцці «ўсё разам, гора і шчасце, сваркі і прымірэнні, слёзы і смех, і ўсё пераменлівае, перамешанае, непастаяннае, усё ў руху, круціцца, як у калейдаскопе; і як у калейдаскопе з розных асколачкаў шкла пры пэўным павароце і неабходным ракурсе ўзнікае малюнак… Якое ж яно, жыццё, аказваецца, аграмаднае!» [2, с. 90].

Аповесць «Ціша» ў кантэксце творчасці празаіка бачыцца як новая прыступка ў спасціжэнні псіхалагічных глыбінь жыцця чалавека. У XX ст. слоўнае мастацтва сутыкнулася з новымі перашкодамі. Папярэдні час быў пазначаны пэўнымі ідэалагічнымі канонамі, верай у лепшую будучыню новых пакаленняў. Бацькі здзяйснялі рэвалюцыі, змагаліся ў шматлікіх сусветных, грамадзянскіх, айчынных, лакальных войнах, каб выйграць і тым самым забяспечыць шчасную долю дзяцей. Спажывецкая ідэалогія нарадзіла не адзінкавага, выбітнага, а масавага чалавека, у нейкай меры «маленькага» і цікавага толькі самому сабе. Усе каштоўнасныя адрознасці вымяраюцца грашыма, іх колькасцю. У гэтым пракруставым ложы жывая душа пакутуе паміж «высокім» (прагай да духоўнасці, змястоўнасці ўнутранага жыцця, здольнасці да значных учынкаў) і «нізкім» (задавальненне фізіялагічных патрэб, забяспечанне матэрыяльнага дабрабыту і г. д.). Іншымі словамі: якія прыёмы псіхалагічнага раскрыцця характару могуць быць дапаможнымі майстру слова?

Беларускі чытач добра памятае хрэстаматыйнае апавяданне «Галя» глыбокага знаўцы чалавечай душы Янкі Брыля, у якім пісьменнік псіхалагічна тонка раскрывае перажыванні жанчыны, што ў маладосці разышлася са сваім каханнем. У аднайменным апавяданні А. Федарэнкі Галя — *«нудная, непрыгожая, падобная на худога вераб'я, за ўсю вучобу з ёю не гуляў ні адзін хлопец»* [3, с. 146]. Але не яна — галоўная гераіня. У эпіцэнтры твора знаходзяцца перыпетыі жыцця напачатку яе аднакурсніка, а затым мужа Ігара Снарскага. Драма Ігара ў тым, што ён не кахае жонку, не любіць працу, што яму толькі *«хочацца простага спакою, утульнасці, крэсла мяккага перад тэлевізарам, лямпы пад сінім абажурам, добрай, ласкавай жонкі…»* [3, с. 151]. Тэарэтычна ён згодны сілаю прымусіць сябе любіць, шкадаваць, памагаць Галі. На справе ж прыгадвае *«шурпатыя пацалункі, выцягнуты ўніз, непрыгожы жончын твар, на якім застыла нейкая вечная вінаватая пакора»* [3, с. 163]. На мяжы стагоддзяў чалавек страціў далучанасць да вялікіх жыццёвых спраў, стаў незапатрабаваным, незадзейнічаным дзяржаўнымі структурамі. Гэта значыць, набыў прастору свабоды асобы, але не зусім усведамляе, як яе выкарыстаць. Герой апавядання А. Федарэнкі псіхалагічна дакладна канстатуе: *«Поўная*

пустата ў думках і няведанне, што рабіць, для чаго жыць… Нашто? Перавесці тоны мяса, хлеба, цыстэрны піва, каб скончыць усё гадоў праз пяцьдзесят, неяк пад раніцу, у анкалагічным аддзяленні, у палаце на чатырох, дзе зачуханы дзяжурны, нядаўні студэнт, злы і нявыспаны пасля ўчарашняй п'янкі, пазяхаючы, адганяючы ад рота перагар, памацае пульс, ногі, зробіць каравым почыркам, дрыжачымі пальцамі запіс у кніжачку» [3, с. 156]. Выпрабаванне мірным, забяспечаным жыццём, атрымліваецца, таксама мае свае выдаткі, прыўносіць душэўны неспакой.

Майстра псіхалагічнай прозы А. Федарэнка нагадвае пра вечныя каштоўнасці, што падвышаюць духоўнасць незалежна ад часавых і прасторавых вымярэнняў. Можа, па гэтай прычыне не мае імя герой апавядання **«Аднакласнік»**. Аўтар твора прыадкрывае заслону псіхалогіі творчасці: *«Пісьменніку трэба дэталь, іскрынка: які-небудзь кляновы сухі ліст пры дарозе, зламаная травінка, трэшчына ў асфальце, выпадкова пачутая мелодыя ці нават проста чырканне запалкі аб карабок, — і гэтага дастаткова, каб сюжэт сам сабою «ўспыхнуў», прыдумаўся, і сюжэт гэты можа атрымацца больш рэальным за любую жыццёвую гісторыю, бо сфакусіруе многа падобных гісторый»* [3, с. 163]. Некалі малады, здаровы, самаўпэўнены і цынічны аднакласнік захацеў спазнаць фізічную блізкасць з дзяўчынай як плату за тое, што выканаў ёй курсавы праект. І вось цяпер ён — калека з высахлай ад хваробы нагой — слушна сцвярджае, што *«каханне жанчыны, калі ўдумацца, гэта такая страшная загадка, такая тайна; ёсць у тым, што жанчына ахвяруе сабою, аддае ўсю сябе чужому чалавеку штосьці такое містычнае, незразумелае і нежартоўнае, што нельга гуляцца з гэтым»* [3, с. 168].

Таямніцу быцця пісьменнік раскрывае праз жыццеапісанне народных характараў. Педантычны, абмежаваны, знешне непрывабны і вельмі сквапны вясковец Сыч з аднайменнага апавядання дваццаць гадоў помніць і любіць нябожчыцу-жонку, даглядае яе магілку і амаль кожны выхадны носіць туды кветкі. За гэта, піша А. Федарэнка, *«даруецца Сычу яго прагнасць, брахня ў вочы, незразумеласць, нелюдзімасць»* [3, с. 175]. Празаік не ідэалізуе героя, не робіць яго ні станоўчым, ні адмоўным. Нават асабліва не заглыбляецца ў стан перажыванняў героя. Сыч мае права на існаванне не толькі ў жыцці, але і на старонках мастацкага твора, пашыраючы тым самым дыяпазон чалавечых характараў у мастацтве слова.

Апавяданне **«Памарак»** у творчасці пісьменніка бачыцца як узор традыцыйнай смехавой культуры. Трапная назіральнасць, дасканалае валоданне словам, выдатнае сюжэтабудаванне — складнікі таго, што робіць тэкст мастацтвам слова. Адзінокая бабылка Антоля і Еўка, што выклікае цікавасць у мужчын нават у старасці. У творы як быццам нічога не адбываецца, адсутнічае падзейны рад. Але, разам з тым, унутраны змест набывае падключанасць да сілавога поля вялікіх чалавечых пачуццяў, перажыванняў, уражанняў. Да немаладой Еўкі сватаецца ўдавец Кузьма. Антоля ўспрыняла гэты факт як асабістую драму: *«Зусім раскісла Антоля. Запусціла сябе. Ні есці не можа, ні спаць, ні работу рабіць — адно ходзіць, туляецца па хаце, па двары і думае, думае. Абы-што ў галаву лезе. Уключыць кіно, каб думкі перабіць, — а ў кіно*

зноў дон Хуліо ўпрошвае Сільвію… Здаецца, каб пайшоў да каго ды выгаварыўся, выліў усё з душы, дык і палягчэла б. Але каму ты пра такое скажаш? Смяяцца будуць, разнясуць па вёсцы, Еўцы перакажуць… Як памарак хто пакінуў!» [3, с. 178]. Сама ж Еўка вырашае канфлікт вельмі неадназначна, паведаміўшы Антолі вынік: *«Я ж не паспела тады сказаць табе, што да яго (Кузьмы — В.К.) нейкая баба з Залозак, таксама ўдава, сваталася, у прымы хацела пераманіць… А каб я не перахапіла і ён пайшоў? Што б мы без яго рабілі?.. А гэты будзе нам мужчынаю, адзін на двох. Я ж і рабіла з такім, як той казаў, прыцэлам…»* [3, с. 182]. Дарэчы, уменне пасмяяцца, як правіла, з'яўляецца сведчаннем вышэйшага пілатажу пісьменніцкага майстэрства.

Сённяшняя паўсядзённасць нарадзіла «новых» людзей, характары якіх былі слаба абазнаны папярэдняй нацыянальнай літаратурай. Менавіта такі Берасевіч — галоўны герой апавядання **«Уночы».** Хто ён? Хворы ці ў прадчуванні псіхічных адхіленняў? Загнаны ў кут гарадской цывілізацыяй, агрэсіўна настроены на ўсіх і на ўсё: *«Ён пачынаў востра, без аніякай, здавалася б, прычыны баяцца і ненавідзець людзей. Не ўсё чалавецтва, а менавіта бліжняга свйго, які абганяў яго на аўтамабілі, ехаў побач у метро, выступаў па тэлевізары, ішоў па тратуары»* [3, с. 246], — паведамляе пра героя ў самым пачатку твора аўтар. Дзіўныя лекі адшукаў для сябе Берасевіч: сядаў у машыну, без усялякіх мабільнікаў, выбіраўся за горад і на максімальна дазволенай хуткасці ехаў да вёскі «пацерціся» сярод «простага народа», выпіць самагонкі, далучыцца да «прымітыўна-амёбнага», па яго словах, успрымання жыцця, заняцца за танную плату каханнем. Пасля праведзенай ночы, слушна піша А.Федарэнка, *«пачыналася раніца, не сціхаў салаўіны пошчак, ад зямлі ішлі цёплыя хвалі, пахла чаромхай, росным гравіем, і неба на ўсходзе з фіялетавага ператваралася ў радасна-ружовае»* [3, с. 258]. Думаецца, характар Берасевіча ўсё ж патрабуе большай псіхалагічнай расшыфроўкі. Зразумела, жанр апавядання мае свае абмежаванні. Характар Берасевіча толькі графічна акрэслены, яўна недастаткова, каб напоўніць малую апавядальную форму вялікім зместам.

Змены, якія адбываюцца ў грамадстве, не могуць застацца пабочнымі для літаратуры. Вобразнае асэнсаванне жыцця чалавека — мэта слоўнага мастацтва. Талент пісьменніка вырашае, ці стане гэта зацікаўленай, змястоўнай, глыбокай размовай пра быццё беларуса новага стагоддзя.

Літаратура

1. Багдановіч, М. Забыты шлях // Збор твораў: у 3 т. / М. Багдановіч. — Мінск: Навука і тэхніка, 1993. — Т. 2. — С. 286−291.
2. Федарэнка, А. Ціша / А. Федарэнка // Маладосць. — 2013. — №7. — С. 50−90.
3. Федарэнка, А. М. Мяжа: раман-эсэ, апавяданні / А. М. Федарэнка. — Мінск: Літаратура і мастацтва, 2011. — 264 с.

Сяргей Трунін (Мінск)

ПОСТМАДЭРНІЗМ У СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ: РАМАН А. БАХАРЭВІЧА «САРОКА НА ШЫБЕНІЦЫ»

Постмадэрнізм у беларускай літаратуры яшчэ, здаецца, не аформіўся ў самастойную мастацкую сістэму, але асобныя рысы ўжо прысутнічаюць у некаторых творах (напрыклад, раман А. Федарэнкі «Рэвізія» створаны на стыку рэалізму і постмадэрнізму).

А. Бахарэвіч — празаік маладога пакалення — сваім раманам «Сарока на шыбеніцы» дэманструе прыклад адносна самастойнай з'явы постмадэрнісцкага тэксту ў сучаснай беларускай прозе. Гэта, на наш погляд, абумоўлена літаратурнымі традыцыямі, якія відавочныя ў яго творчасці. З рускіх пісьменнікаў гэта, перш за ўсё, У. Набокаў, творчасць якога прадстаўляе сабой гэтак званы «перадпостмадэрнізм», таму што ён «прадбачыў» і выкарыстаў некаторыя стратэгіі, якія пазней сталі асноўнымі для постмадэрнізму, і, безумоўна, традыцыі заходнееўрапейскай літаратуры, у якой постмадэрнізм як мастацкая сістэма склаўся нават раней, чым у рускай. Таму заканамерна, што менавіта гэтаму празаіку ўдалася спроба стварэння беларускамоўнага постмадэрнісцкага тэксту.

Раман «Сарока на шыбеніцы» належыць да тыпу **наратыўнага постмадэрнізму** (згодна з класіфікацыяй І. С. Скарапанавай, прадстаўленай у артыкуле «Мадыфікацыі постмадэрнізму ў рускай літаратуры»). «Для наратыўнага постмадэрнізму характэрна ... захаванне кода наратара, які, аднак, можа быць разбураны, распаўсюджвацца толькі на мастацкую і не распаўсюджвацца на навуковую частку тэксту, падвяргацца другаснаму — парадыйна-іранічнаму кадзіраванню (тут і далей пераклад мой. — *С. Т.*)» [2, с. 10]. У рускай літаратуры да гэтага тыпу належыць шэраг тэкстаў, сярод якіх такія аўтары, як А. Бітаў, З. Зінік, А. Каралёў і іншыя. Як і ў рамане А. Бітава «Пушкінскі дом», Наратар А. Бахарэвіча рэпрэзентуе лінію галоўнай гераіні, якая часткова з'яўляецца сімулякрам і адсылае да іншых культурных кодаў. Вераніка — галоўная гераіня «Сарокі на шыбеніцы» — адсылае чытача да вобразу Веранікі з рамана П. Каэльё «Вераніка вырашае памерці». Па-першае, у абедзвюх гераінь аднолькавае імя, па-другое, абедзве маюць у грамадскім асяроддзі маргінальны статус, які яны актыўна адрэфлексоўваюць; па-трэцяе, раман А. Бахарэвіча пачынаецца з таго, што гераіня павінна загінуць; па-чацвертае, сама фраза «Вераніка вырашае памерці» некалькі разоў гучыць / цытуецца на працягу рамана.

Але адрозненне ад Каэльё заключаецца ў тым, што гераіня партугальскага пісьменніка рэалізуе ў рамане танатаідальны комплекс, а Вераніка А. Бахарэвіча — наадварот, спазнае асабістае лібіда, прычым адбываецца гэта на ўзроўні розных хранатопаў рамана. Яе пошукі шматпластавыя, бо з кожным разам яна ўсё больш адрэфлексоўвае тое, што з ёй адбываецца. Напрыканцы 8-й главы Наратар выказвае сваё негатыўнае стаўленне да Каэльё: ён бачыць у ім толькі чалавека, які зарабляе грошы. На падставе гэтага можна зрабіць выснову,

што раман Бахарэвіча — гэта антыпод рамана Каэльё. Бахарэвіч наўмысна і паслядоўна падвяргае дэканструкцыі каэльеўскі дыскурс у сваім тэксце.

Наратар не супадае з вобразам аўтара ў рамане: ён уключаны ў аповед і яго лінія раўназначная лініі галоўнай гераіні. Іншымі словамі, Наратар — такі ж персанаж рамана, як і Вераніка, іх лініі ідуць паралельна адна адной. У яго свой вобраз Веранікі, які, між іншым, адрозніваецца ад таго, што прадстаўлены ў рамане: «*...гульня абражала* ***маю*** *Вераніку — можа,* ***іхную*** *й не, але маю — дакладна* (вылуч. намі. — *С. Т.*)» [1, с. 237]. Ён нават вядзе з Веранікай своеасаблівы аднабаковы дыялог, які мае форму прамога звароту да гераіні: «*Ніколі не хавай мяне, прашу цябе. Калі нашай гісторыі не наканавана спаткаць прыдуманы мной канец, і мне давядзецца пайсьці першым, не давай ім закапаць мяне. ... І ня плач. Прыгадай даждлівы, паўночны партовы горад, цягнікі й маю няголенасьць. А потым кінь у агонь*» [1, с. 238–239]. Такім чынам, хранатоп Наратара лакалізаваны ў сваёй прасторы, якая перасякаецца з прасторай іншых хранатопаў, але не пранікае і не ўзаемадзейнічае з імі, бо мае герметычны характар.

Раман мазаічны, і гэтая мазаічнасць абумоўлена постмадэрнісцкай дэцэнтрацыяй: усе сюжэтныя лініі маюць аднолькавае значэнне адносна адна адной. У постмадэрнісцкім тэксце не можа быць падзелу на галоўную і другасную лініі — А. Бахарэвіч відавочна вытрымлівае гэты прынцып. Сюжэтная лінія, звязаная з Веранікай, развіваецца ў межах **пяці хранатопаў**:

1) дзяцінства і школьныя гады (эпізоды са школьнага жыцця і піянерскіх лагераў, Мінск);

2) навучанне ў ВНУ і студэнцкія гады, Мінск;

3) першая праца (Цэнтр дзіцячай творчасці, Мінск);

4) другая праца (раённая адміністрацыя, Мінск);

5) прастора анлайн-гульні (Інтэрнэт).

Тэкст А. Бахарэвіча арганізаваны па рызаматычным прынцыпе — сюжэт развіваецца нелінейна. Як і ў большасці постмадэрнісцкіх раманаў, усе хранатопы пераплятаюцца, акцэнт на якім-небудзь канкрэтным адсутнічае. Таму можна зрабіць выснову, што ўсе яны раўнапраўныя ў прасторы рамана. Акрамя таго, у якасці шостага хранатопу выступае хранатоп Наратара (сучаснасць, Гамбург). Гарады ў рамане не называюцца, але яны лёгка атрыбутуюцца з дробных дэталяў апісання і агульнага кантэксту.

Яшчэ адзін прыклад постмадэрнісцкай стратэгіі знаходзім у 7-й главе. Размова ідзе пра дэканструкцыю жыццёвых штампаў і клішэ: А. Бахарэвіч пералічвае спосабы, з дапамогай якіх можна «мець» чалавека (дарэчы, пракладна тое ж самае бачым у рамане У. Сарокіна «Норма», дзе гаворка ідзе пра «нормы» чалавечага жыцця ад нараджэння да смерці). Як і ў сарокінскім рамане, спіс-пералік Бахарэвіча адлюстроўвае амаль усе сферы жыцця звычайнага чалавека перабудовачнай і постперабудовачнай эпохі: «Паасобку, удвох, утрох, учацьвярох, ротай, батальёнам, палком, ветэранскай арганізацыяй, хакейнай камандай, сям’ёй, дзявятай бэ клясай, мастацкім гуртком, літаратурным аб’яднаньнем, рэдакцыяй газеты, палітычнай партыяй ... » [1, с. 218]. Трэба адзначыць, што ў дадзеным выпадку аўтарам скарыстана яшчэ адна

постмадэрнісцкая стратэгія — татальная іронія да ўсяго. Гэта бачна з таго, што ў спіс на роўных правах трапляюць як сур'ёзныя сферы жыцця, так і досыць камічныя. Усе яны аднолькава з'яўляюцца аб'ектам аўтарскай дэканструкцыі.

Існуюць розныя погляды на постмадэрнізм, якія больш ці менш карэлююць паміж сабой. Для таго, каб выявіць постмадэрнісцкія стратэгіі А. Бахарэвіча, у якасці асновы возьмем **класіфікацыю постмадэрнісцкіх прыкмет**, прапанаваную Іхабам Хасанам:

1. «Няпэўнасць, якая ўключае ў сябе ўсе віды няяснасцей, двухсэнсоўнасцей, разрываў аповеду, перастановак» [цыт. па: 3, с. 57]. У рамане «Сарока на шыбеніцы» гэты прынцып працуе на поўную моц, таму што чытачу сапраўды не заўсёды ясна, што з'яўляецца кропкай адліку для аўтара; хранатопы перамешаныя. Нават дачытаўшы твор да канца, чытач не ўпэўнены ў сваім успрыняцці; сам тэкст множыць безліч інтэрпрэтацый.

2. «Фрагментарнасць. Мастак-постмадэрніст займаецца дэканструкцыяй, аддае перавагу калажу, мантажу, выкарыстоўвае гатовы ці раз'яднаны літаратурны тэкст» [цыт. па: 3, с. 57]. Сапраўды, структура рамана поўнасцю адпавядае гэтаму прынцыпу. Фрагментарнасць дае магчымасць аўтару расказаць некалькі гісторый паралельна, не робячы акцэнта на нейкай канкрэтнай. Усе гісторыі адначасова і галоўныя, і другарадныя.

3. «Дэкананізацыя, якая адносіцца да ўсіх канонаў і ўсіх афіцыйных умоўнасцей» [3, с. 58]. Як і тыповы постмадэрнісцкі тэкст, раман А. Бахарэвіча напісаны па-над усімі канонамі. Аўтар стварае асабістую прастору, чужыя коды выступаюць хутчэй не як традыцыя, а як аб'ект літаратурнай рэцэпцыі. Відавочна, што А. Бахарэвіч не мае патрэбы ні ў якіх канонах, на першы план выходзіць самакаштоўнасць створанага тэксту. Часткова аб'ектам дэкананізацыі з'яўляецца П. Каэльё, з раманам якога беларускі пісьменнік уваходзіць у нябачны інтэртэкстуальны дыялог.

4. «Безасабовасць, павярхоўнасць. Постмадэрнізм адмаўляецца ад традыцыйнага "я", узмацняе сціранне асобы, падкрэслівае множнасць "я"» [3, с. 58]. Галоўная гераіня Вераніка знаходзіцца ў стане пошукаў свайго «я». Гэта праяўляецца як на ўзроўні сюжэта (яна трапляе ў камп'ютарную анлайн-гульню, дзе стварае свой сімулякр Уладу), так і на ўзроўні арганізацыі тэксту («я» Веранікі «рассыпана» па рамане, размножана вялікай колькасцю гісторый, якія расказвае пра яе Наратар).

5. «Неўяўляльнае. Мастацтва постмадэрнізму ірэалістычнае і антыіканаграфічнае» [3, с. 58]. Уявіць нейкую паслядоўнасць падзей ці цэласны вобраз гераіні чытач не мае магчымасці, таму што раман адмыслова фрагментарны, дэцэнтраваны.

6. Іронія. У адрозненне ад рэалістычнай ці мадэрнісцкай іроніі, якая скіравана на нейкі аб'ект, постмадэрнісцкая іронія мае татальны характар. Іншымі словамі, аб'ектам іроніі становяцца ўсе і ўсё. Аўтарская іронія ў рамане відавочная: яна перадаецца і Наратару, які іранічна ацэньвае сваё становішча, і Вераніцы, якая іранічна ўспрымае людзей вакол сябе і многае з таго, што з ёй адбываецца. Вельмі часта для галоўнай гераіні іронія служыць выйсцем з эмацыйнага тупіку.

7. Гібрыдызацыя (мутантнае змяненне жанраў). Акрэсліць жанр рамана даволі цяжка. Гэта і любоўны раман (хаця, хутчэй «антылюбоўны»), і філасофскі (Вераніка і Наратар спрабуюць спасцігнуць сэнс жыцця), і нават крыху фэнтэзійны (Вераніка трапляе ў анлайн-гульню, дзе звычайныя правілы жыцця папросту не працуюць, але яе сімулякр спрабуе па іх жыць у віртуальнай прасторы).

8. Карнавалізацыя. Безумоўна, элементы карнавалізацыі ў рамане прысутнічаюць у тыя моманты, калі Вераніка ператвараецца ва Уладу — свайго персанажа-сімулякра анлайн-гульні, своеасаблівага alter ego. Гэты персанаж, створаны Веранікай, жыве сваім жыццём і часткова ўвасабляе нерэалізаванае лібіда Веранікі.

9. Перформанс, удзел. Элементы перфарматыўнасці ў рамане таксама ёсць. Яны звязаны з трыма сюжэтнымі ўзроўнямі тэксту:

а) узровень Наратара;

б) узровень Веранікі;

в) узровень Улады.

У Наратара ёсць ілюзія таго, што ён апісвае жыццё Веранікі (насамрэч гэта не зусім тая ж самая Вераніка, а хутчэй нехта, вельмі падобны да яе), у той жа час у Веранікі ёсць ілюзія, што яна кіруе Уладай, але ж гэта таксама ілюзія, таму што на Уладу як персанажа ўздзейнічаюць іншыя героі анлайн-гульні. Яна аднолькава марыянетачная як у дачыненні да Веранікі, так і да іншых удзельнікаў гульні.

10. «Канструктывізм. Постмадэрнізм канструіруе рэальнасць» [3, с. 58]. А. Бахарэвіч у працэсе аповеду канструіруе рэальнасць, якая складаецца са шматлікіх фрагментаў. Прычым гэтых «рэальнасцей» як мінімум тры: рэальнасць Наратара, Веранікі і Улады. Усе яны мадэліруюцца аўтарам па аднолькавым прынцыпе калажнасці.

11. «Іманентнасць. Пры дапамозе новых тэхнічных сродкаў стала магчымым развіць чалавечыя пачуцці — ахапіць свет ад таямніц падсвядомасці да чорных дзірак у космасе і перавесці яго на мову знакаў, пераўтварыўшы прыроду ў культуру, у іманентную семіятычную сістэму» [3, с. 58]. Створаныя аўтарам у рамане некалькі светаў не маюць акрэсленых межаў і таму яны ўзаемапранікальныя. Як і ўсе постмадэрністы, А. Бахарэвіч у гэтым рамане адмаўляецца ад апазіцый «верх — ніз», «чорнае — белае» і г. д., што дазваляе яму перастварацъ рэальнасць такімі спосабамі, якія падаюцца яму найбольш адэкватнымі.

Асаблівага каментару патрабуюць некаторыя постмадэрнісцкія катэгорыі ў дачыненні да «Сарокі на шыбеніцы». Паняцце, якое прапанаваў Дэрыда, — *дэканструкцыя як дэцэнтрацыя* — рэалізавана ў рамане на практыцы. Дэканструкцыя ў першую чаргу праявілася ў рамане ў тым, што яна скіравана на дэцэнтрацыю тэксту, у выніку чаго ён страчвае сваю лінейнасць. Але класічнай рызомы не атрымліваецца, бо яна прадугледжвае ўсё ж такі нейкі нябачны стрыжань, якога ў рамане няма. Сюжэты і фрагменты знаходзяцца тут у раўнапраўных адносінах. Здаецца, метасюжэтам усіх прасторавых пластоў тэксту

з’яўляецца пошук сэнсу жыцця і ўсведамленне таго, што ва ўсіх гэты сэнс розны і вербалізаваць яго цяжка.

Усведамляючы немагчымасць дакладных дэфініцый і множнасць ісцін, Бахарэвіч рэалізуе ў рамане яшчэ адзін постмадэрнісцкі прынцып — *свет як тэкст*. З гэтага боку важны не канчатковы вынік (яго аўтар выдае з першых старонак), а сам працэс таго, як ён фарміраваўся і з якіх складнікаў утвараецца. Пісьменнік прапаноўвае чытачу самастойна рэканструяваць логіку развіцця сюжэта. Зразумела, што ў кожнага яна будзе сваёй, не падобнай да іншых.

Базавая для постмадэрнізму *катэгорыя гульні* таксама прысутнічае ў рамане. Праз гульню адкрываюцца якасці чалавека, і таму адзін з хранатопаў тэксту ўвасабляе прастору анлайн-гульні, у якую трапляе Вераніка і дзе яна стварае свой сімулякр Уладу. Але у прасторы рамана ў цэлым Улада — такі ж персанаж, як і Вераніка, мае з ёй роўныя правы. Дарэчы, сама Вераніка (і ў тэксце на гэта ёсць намёкі) можа з’яўляцца сімулякрам, створаным Наратарам, а Наратар, у сваю чаргу, сімулякрам аўтара, бо насамрэч з’яўляецца яго alter ego. Такім чынам, тыповая постмадэрнісцкая напластаванасць таксама характэрна для рамана.

У заключэнне мае сэнс адзначыць, што «Сарока на шыбеніцы» — адна з першых (ці не першая?) ластавак постмадэрнізму ў сучаснай беларускай літаратуры. У працэсе аналізу рамана стала відавочным, што беларуская літаратура цалкам падрыхтаваная да гэтай мастацкай сістэмы. Нягледзячы на вялікае спазненне гэтай з’явы ў беларускім літаратурным працэсе, яна мае ўсе шансы для хуткага і, што яшчэ важней, прадуктыўнага развіцця.

Літаратура

1. Бахарэвіч, А. Сарока на шыбеніцы / А. Бахарэвіч. — Менск: І. П. Логвінаў, 2009. — 354 с.
2. Скоропанова, И. С. Модификации постмодернизма в русской литературе / И. С. Скоропанова // Художественная литература: Проблемы исторического развития, функционирования и интерпретации текста: сб. науч. тр. / Под ред. В. И. Самусенко. — Минск: Ин-т совр. знаний, 2000. — Ч. 1. — С. 9–15.
3. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие / И. С. Скоропанова. — М.: Флинта; Наука, 1999. — 608 с.

Тетяна Урись (Київ)

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ПЕРІОДУ 90-Х РОКІВ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ.

Кінець XX ст. — початок XXI ст. — це період українських літературних експериментів. Проблема співвідношення традицій і новацій в літературі не нова. У переломні періоди, коли відмирає якесь одне літературне явище і зароджується інше, відбувається одночасне існування старих, уже існуючих елементів, та становлення і розвиток нових. В означений період відбувається синхронний розвиток та взаємодія традиції, авангарду, модерну та постмодерну.

Мета статті — розкрити основні тенденції в розвитку сучасного українського літературного процесу, охарактеризувати традиції та новації українських письменників періоду 90-х років XX ст. — початку XXI ст.

Досліджуваний період є знаковим для України, оскільки саме в цей час наша держава отримала офіційну незалежність, що у свою чергу дало поштовх до розвитку багатьох суспільних процесів на її території. Що ж до літератури, то письменники відчули «смак» свободи творчості, відсутність жорсткої цензури та безліч можливостей: довільно обирати тематику творів та вільно наснажувати її власними, а не запропонованими «згори» ідеями, відповідно тексти звільнялися від політичної заангажованості, характерної для радянської літератури, і набували сучасного звучання. Микола Ткачук в одній зі своїх статей писав про докорінні зміни в характері розвитку літературного процесу, оскільки «проходило відкидання догматичних схем розвитку літератури в заідеологізованих рамках «соціалістичного реалізму» й інтенсивний пошук нових естетичних способів моделювання й відбиття дійсності» [8, с. 1]. Тож кінець ХХ ст. — початок ХХІ ст. — один із най цікавіших періодів у мистецтві та суспільному житті. Це був період, коли в літературі почали з'являтися нові теми, нові підходи до творчості, нові літературні угрупування («Бу-Ба-Бу», «ЛуГоСад», «Пропала грамота», «Нова деґенерація», «Червона Фіра» та ін.). Разом із цим письменники зіштовхнулися з деякими проблемами: економічний колапс у країні, спад книговидавництва, державні видавничі механізми вже не діяли, комерційних ще не було, тому поставала проблема з друком та популяризацією творів.

Період незалежності України призвів до тотальної переоцінки цінностей у суспільстві, і відкрив шлях до поширення нового напряму в літературі — постмодернізму, метою якого є вразити та здивувати читача, привернути його увагу. Задля такого епатажу письменники вдаються до еклектики, синкретизму, поєднування непоєднуваного тощо.

На початку 90-х рр. ХХ ст. ідеї постмодернізму спричинили початок літературної дискусії, в якій брали участь Т. Денисова, Г. Сиваченко, С. Андрусів, М. Павлишин, О. Ільницький, І. Фізер. У другій половині 90-х рр. до цієї дискусії долучилися й молоді українські критики: І. Бондар-Терещенко, Є. Баран, С. Квіт, Т. Кравченко, Р. Семків та ін. Кожен із науковців мав власне уявлення про постмодернізм, тому єдиної думки чи конкретного визначення цього явища в ході дискусії вироблено не було. Загалом у сучасній критиці постмодернізму протиставляють традиціоналізм (традицію), що має підґрунтям національну самобутність та ідентичність нації та її літератури.

Поруч із постмодерністами працює й генерація письменників, які зберігають і творчо осмислюють літературні традиції (Ігор Павлюк, Павло Вольвач, Марія Матіос та ін.). Для їх доробку характерний творчий пошук, що виявляє себе в розширенні жанрового і стильового спектрів літератури.

Дослідники намагаються класифікувати творчість авторів українського постмодерну. Р. Харчук визначила три принципи, на основі яких науковці створюють класифікації цього літературного явища: генераційний (Леся Демська, Володимир Єшкілєв, Ігор Бондар-Терещенко), географічний, або ж територіальний (Наталя Білоцерківець, Володимир Даниленко), принцип естетичної, стильової орієнтації (Тамара Гундорова, Володимир Єшкілєв, Роксана Харчук).

Класифікації Р. Харчук та Т. Гундорової, на нашу думку, найбільш точно характеризують літературний процес періоду постмодерну.

Роксана Харчук свого часу здійснила спробу класифікувати сучасних авторів, поділивши їх на «західників» і «ґрунтівців». До перших вона зараховувала письменників, зорієнтованих на західну культурну традицію (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, В. Єшкілєв), а до других — зорієнтованих на власну традицію (В. Медвідь, Є. Пашковський, О. Ульяненко) [9, с. 20].

Тамара Гундорова трактує цей період як літературу постмодерної епохи. Попередником літературного постмодерну в Україні вона вважає київський андеґраунд 1970–1980-х рр. (Володимир Діброва, Богдан Жолдак, Лесь Подерев'янський), а до феміністичної літератури відносить прозу Євгенії Кононенко, Софії Майданської, Галини Пагутяк, Надії Тубальцевої, Світлани Йовенко, Оксани Забужко та ін. Роксана Харчук у своєму дослідженні «Сучасна українська проза. Постмодерний період» називає неонародництво, неопозитивізм, неомодернізм та постмодернізм провідними естетичними орієнтаціями постмодерного періоду в українській літературі. Неонародництво вона пов'язує з російським народництвом і декларуванням категоричного неприйняття Заходу, до прикладу вона наводить романи Є. Гуцала «Позичений чоловік. Приватне життя феномена» та Є. Пашковського «Щоденний жезл», в яких обидва критикують Захід. Неопозитивізм Р. Харчук пов'язує із генетичним методом (при оцінці літературних явищ враховуються суспільні, історичні, географічні, психологічні, біографічні причини і специфічний український досвід — колоніальний). Авторка стверджує, що неопозитивізм ставить у центр уваги народ і його потреби, що він прямо пов'язаний з традицією і раціональним типом мислення. До них вона зараховує Володимира Дрозда, Романа Іваничука та українську химерну прозу 60–70-х рр. До українських неомодерністів вона відносить В'ячеслава Медвідя, Олеся Ульяненка, Галину Пагутяк, Оксану Забужко.

На нашу думку, сучасних українських письменників відповідно до їх стилю письма й бачення художньої творчості можна поділити на «власне постмодерністів» і «традиціоналістів». Для творчості «власне постмодерністів» характерні такі риси творчості: синкретизм стильових тенденцій, деяку опозиційність до традиції, універсальність проблематики, позачасовість і позапросторовість зображення, епатажність, зміну функцій автора та героя, культ незалежної особистості, потяг до архаїки, міфу, колективного позасвідомого, прагнення поєднати істини різних націй, культур, релігій, філософій, іронічність, пародійність, гру з читачем та з самим текстом невизначеність, амбівалентність, фрагментарність, деканонізація, іронічність, карнавалізація, театральність, видовищність, принцип гри, контамінація жанрів, співучасть, співтворчість читача, конструкціонізм, іманентність, семіотичність тексту, інтертекстуальність тощо. До цієї групи віднесемо таких письменників, як Іван Андрусяк, Юрій Андрухович, Оксана Забужко, Неда Неждана та ін.

«Традиціоналісти» ж намагаються дотримуватись традиції класичної літератури, зберігати й розвивати питомі українські образи та тематику, українську символіку, але дещо осучаснивши їх постмодерністськими елементами. До органічного дискурсу «традиціоналістів» можна віднести Ігоря Пав-

люка, Павла Вольвача, Василя Слапчука, Володимира Верховеня та ін. Тематика, проблематика, багатоманітність художніх засобів, образної системи та символіки їх творів є досить традиційними, навіть канонічними, в українській літературі. І хоча традиційність та органічність є невід'ємними ознаками їх літератури, та це не означає відмежованість їх від культур інших народів, зокрема їхні твори перекладають різними мовами. Приміром, поезію І. Павлюка перекладають російською, білоруською, польською, англійською, болгарською, японською та іншими мовами. Проте новаторським все ж залишається їх індивідуальний стиль письма, відповідно до якого ми подекуди можемо натрапити на ненормативну лексику, іронічність у висловах, фрагментарність думок-ідей чи навіть уривчастість зображень, кінематографізм тощо.

Отже, попри декларацію безсистемності постмодерного періоду в українській літературі все ж можна виділити два постмодерні дискурси, які співіснують разом і до сьогодні — органічний, що підтримує і продовжує традицію кращих взірців класики української літератури, та власне постмодерністський, письменники якого орієнтуються на західну культурну традицію та вводять до української літератури новації: фрагментарність, карнавалізацію, принцип гри, театральність, контамінацію жанрів, еклектизм, деканонізацію, видовищність, епатаж, конструкціонізм тощо.

Література

1. Андрухович, Ю. Постмодернізм — не напрям, не течія, не мода / Ю. Андрухович // Слово і час. — 1999. — № 3 — С. 66.
2. Баран, Є. Літературна ситуація 1999-го: час єзуїтів / Є. Баран // Слово і час — 1999. — № 3. — С. 58−60.
3. Бондар-Терещенко, І. Апорія постмодерну / І. Бондар-Терещенко // Слово і час — 1999. — №3. — С. 57−58.
4. Гундорова, Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Т. Гундорова — К.: Критика, 2005. — 263 с.
5. Демська-Будзуляк, Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих — спроба ідентифікації / Л. Демська-Будзуляк // Курєр Кривбасу. — 2002. — Квітень — С. 156−162.
6. Квіт, С. Література і свобода на межі тисячоліть / С. Квіт // Визвольний шлях — 2006. — № 6. — С. 85−89.
7. Скачко, Г. Український гербарій дев'яностих / Г. Скачко // Слово і час. — 1998. — № 8. — С. 54−56.
8. Ткачук, М. Літературний процес 90-х років XX століття / М. Ткачук // Українська мова та література — 2000. — № 22. — С. 1−6.
9. Харчук, Р. Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період / Р. Б. Харчук. — Київ: Академія, 2008. — 248 с.

Катерина Зайцева (Київ)

СУЧАСНА БІЛОРУСЬКА ПРОЗА ДЛЯ ПІДЛІТКІВ: КОНСТРУЮВАННЯ НАРАТИВНОЇ МОДЕЛІ

На відміну від зарубіжного літературознавства, в якому дитяча література відзначена сталим інтересом, в українському — її вивчення саме набирає обертів. Характер наукових студій, присвячених проблемам літератури для дітей та

підлітків, змінюється на початку XXI ст. Дослідники відмовляються від катюгоричності педагогічних практик, звертаючи більше уваги на літературні явища (жанри, стилі, теми), особливо ті, що стосуються структури тексту (різноманітні розповідні схеми, комунікативні рівні тощо). Це можна пояснити тим, що в другій половині XX ст. в дослідженнях художніх текстів значної ваги набуває оповідь «як одиниця реальності культур», «не те, про що розповідається, а те, як розповідається» [6, с. 209].

Активне вивчення оповіді в гуманітаристиці сприяло формуванню багатьох наратологічних теорій. Відбувається переосмислення і сучасних, і класичних текстів української та зарубіжної літератури для дітей та юнацтва. Наратологія, ввібравши в себе методологічний інструментарій лінгвістики та літературознавства, на нашу думку, є найбільш перспективною та продуктивною практикою аналізу оповідної структури художнього тексту (тут, адресованого підлітковій аудиторії). Незважаючи на це, важко не погодитися з думкою Маргарити Славової, що «погляд на дитячу літературу балансує між педагогічним інтересом та філологічною поблажливістю» [10, с. 15].

Однак нас цікавить насамперед естетична складова (функція) дитячої літератури, а не її розважальне, педагогічне чи навіть комерційне завдання. Тому вслід за Ольгою Папушею, яка пропонує «відійти від традиційної «педагогічної критики» і позиціонувати дитячу літературу як повноцінний естетичний об'єкт українського літературознавства» [8, с. 3], зважатимемо на естетичну цінність художніх текстів. На нашу думку, одним із маркерів естетичного в дитячій літературі є інтертекстуальність (літературна традиція). Адже багато художніх творів, адресованих дитячій аудиторії, містять найрізноманітніші інтертекстуальні нашарування.

Підліткова проблематика (зокрема, образ сучасного героя) представлена недостатньо як в українській, так і білоруській дитячій літературі початку XXI ст. Це і визначає актуальність цієї розвідки. Мета статті полягає у конструюванні наративної моделі сучасної білоруської прози для підлітків. Маркером «сучасна» акцентуємо на тому, що ця література — передусім живий, динамічний організм, який перебуває в постійному розвитку. Тому аналізуючи повісті «Одинокий восьмикласник хоче познайомитися» Алєся Бадака [1] та «Казимир — син Ягайла+Настя з 8 "б"...» Раїси Боровикової [2], необхідно зважати на актуальний соціально-культурний контекст. Загалом поділ літератури на таку, що призначена для дітей чи підлітків доволі умовний. І визначається радше тематичною спрямованістю та літературним смаком, життєвим досвідом читача, незалежно від його віку. Тут не вдаватимемося до розлогих пояснень, бо цю проблему висвітлено в дисертації О. Папуші [9].

Одна з найцитованіших у межах українського літературознавства, присвяченого проблемам дитячої літератури, дослідниця Уляна Гнідець робить спробу виокремити в науковому дискурсі поняття «література для юнацтва», яке, на її думку, є особливим специфічним феноменом, котрий «формується за власними, відмінними від літератури для дітей і літератури для дорослих, законами. З одного боку, її наративний дискурс структурується простотою мовлення з урахуванням попереднього дитячого досвіду прочитання, а з іншого, — його

ідеологія ініціації переповнена «дорослістю» реалістичних тем» [4, с. 40] Відмінність між ними — це відмінність походження, адже «дитяча література черпає наснагу для розвитку у традиціях з фольклору та усної народної творчості, література для юнацтва заполонює художній світ картинками з раціонального, реального, або ж ірраціонального, вже навіть комп'ютерного світу, але того світу, який є їй близьким і в якому вона може розпізнати власну історію» [4, с. 41]. Йдеться про особливо гостру проблему дитячої літератури, а саме — співвідношення реалізму / правди / ідеалізації в художніх текстах для дітей (підлітків). Тобто важливо враховувати базові елементи моделювання художнього тексту, визначені ще в античності, за ознакою міметичності, правдоподібності. Як зазначав Ю. Борев, «твір виростає на ґрунті реальності, яка сприймається крізь призму всієї культури — філософії, політики, моралі, науки» [3, с. 179].

Сучасне літературознавство послуговується найрізноманітнішими дис.-курсивними практиками аналізу художнього тексту, зокрема літератури для дітей та юнацтва. Серед українських науковців помітним є зацікавлення наратологією, методологічний інструментарій якої дозволяє вивчати літературний твір багатовимірно. Адже оповідна структура тексту — це і комунікативний рівень (автор-наратор-читач), і подієво-часовий (подія як обов'язкова складова наративу), і сюжетно-фабульний.

Архітектоніка оповіді в художньому тексті, конструювання його наративних моделей глибоко осмисленні в студіях таких науковців як Р. Барт, Й. Брокмайєр та Р. Харре, М. Бахтін, Л. Деркач, Ж. Женетт, Ю. Лотман, Л. Мацевко-Бекерська, В. Пропп, О. Папуша, В. Сірук, М. Ткачук, Ц. Тодоров, Б. Успенський, В. Шкловський, В. Шмід та багатьох інших. У наративному аналізі художньої білоруської прози для підлітків послуговуємося концепцією В. Шміда [11].

Існують різні погляди та підходи визначення наративної моделі. Основними у її побудові є обов'язкові складові наративу — подія і той, хто про неї повідомляє / розповідає (будучи її учасником чи спостерігачем тощо). Окрім цих ознак варто зважати і на хронотоп. Погоджуємося з думкою Л. Деркач, що «наративна модель — це система принципів творення тексту на глибинному рівні його формування відповідно до природи наративу як поєднання подієвості та власне оповідування. Наративна модель передбачає розгортання нарації, яке виявляється у наступних складових: 1) особливості організації подієвого ряду (мінімальні розповідні одиниці); 2) спосіб представлення історії (наративний темп), порядок представлення подій; 3) фокалізація (точка зору) як вузол умов, що впливають на сприйняття і відтворення подій; 4) тип представлення висловлювань і думок персонажів, наратора, авторських знаків у тексті» [5, с. 254–255]. Тому, «аби твір викликав у читача естетичну установку, автор повинен організувати оповідь таким чином, щоб він (твір. — *К. З.*) не був лише носієм тематичної інформації, щоб змістовою стала сама манера оповіді» [11, с. 37]. В. Шмід наголошує на взаємомотивації тематичних і формальних елементів літературного твору, адже саме це сприяє «утворенню складного естетичного змісту» [11, с. 37]. Також варто зважати, як зазначає Ю. Борев, на

те, що «актуальний шар твору орієнтований на певне суспільство, глибинні шари звернені до людства и надають твору онтологічно тривалий статус» [3, с. 181].

В українському літературознавстві повісті «Одинокий восьмикласник хоче познайомитися» А. Бадака та «Казимир — син Ягайла+Настя з 8 “б”...» Р. Боровикової не були об’єктом окремої розвідки, зокрема не аналізувалася їхня оповідна організація. Вважаємо, що тут можна говорити про дві наративні моделі, розрізнені за ознакою правдоподібності, тому конятруюючи модель наративу в названих текстах, зважатимемо на відтворення художньої правди, фікціональність, також на тип наратора, темп оповіді, хронотоп та художню подію як рушій сюжету.

Аналітичний погляд на повість А. Бадака та Р. Боровикової дає підстави стверджувати, що основна відмінність між ними — це презентація правдоподібності. Оповідь А. Бадака реалістична (з елементами автобіограффізму). Тому в читача не виникає сумнівів, що ця історія сталася насправді. Автору вдалося створити максимально правдоподібний художній текст, завдяки тому, що (як зазначав Ю. Борев) «в реалістичному образі завжди збережена міра співвідношення суб’єктивного і об’єктивного» [3, с. 163]. У структуру оповіді включений метанаратор (біографічний автор), який сам себе маркує, а дистанціюючись, стає учасником подій. Метанаратор визначає, що він теперішній і той Сергій зовсім різні й кожен із них живе у своєму часі, «*нават у сваіх успамінах мы з ім пражываем розные жыцці, нібы зусім чужыя адно аднаму. Хоць каму, як не мне, да драбніц ведаць рысы яго характару, яго самыя інтымныя мары і жаданні*» [1, с. 8].

Метанаратор у теперішньому часі розповідає про події, що сталися давно в його житті й те, що відбувається зараз. Про минуле розповідає я-наратор (безпосередній учасник подій, персонаж). Незважаючи на те, що оповідь завжди ведеться від 1 особи, можемо говорити про наявність двох нараторів.

Оповідь має певне обрамлення у вигляді філософських відступів, де метанаратор розповідає про своє хобі — колекціонування кулькових авторучок, батьківську хату. Авторучка у тексті як художня деталь, однак вона має сюжетотвірне значення. У колекції є одна особлива авторучка: «*Мне дасталася яна яшчэ ў 1985 годзе ад маёй школьнай настаўніцы Таццяны Антонаўны Высоцкай, Танечкі, як мы яе ўсе за вочы называлі, у якую я, васьмікласнік, быў закаханы*» [1, с. 5], саме цією ручкою метанаратор пише свою історію. Оповідь завершується тим, чим почалася: «*Я збіраю шарыкавыя аўтаручкі...*» [1, с. 34].

Метанаратор маркує час і місце: події минувшини відбувалися у 1985 році в селі, нині він живе у місті (Мінську). Окрім того веде комунікацію з читачем, наприклад, «*калі вам, дарагія чытачы, цікава, — мой гадзіннік паказвае 00.43, а настольны каляндар сведчыць, што сёння 18 лістапада 2005 года*» [1, с. 6]. Такі наративні прийоми надають тексту правдоподібності. Окрім того метанаратор сам означує жанр свого твору, «*у мяне будзе не раман, а хутчэй за ўсё, невялікая аповесць, і вярнуцца да яе мне дапамог адзін выпадак, які здарыўся са мной на мінулым тыдні*» [1, с. 7].

Спробуємо виокремити головні події, які рухають сюжетом. До таких належать: зустріч метанаратора із колишньою вчителькою (його першим коханням) — ця зустріч спонукала його написати / розповісти свою історію, але зустріч не відбулася б (або мала б місце в інший час), якби метанаратора (Сергія Василевича) не запросив його однокласник у село, звідки той родом, виступити в школі як письменнику перед школярами. Окрім того цей приїзд став для нього одкровенням — він дізнався справжню причину ненависті до нього з боку колишньої вчительки. У школі метанаратор оповідає дітям свою історію кохання до шкільної вчительки, аби ті знали ціну своїх учинків і те, що «*мы расстаёмся з дзяцінствам не тады, калі становімся паўналеткамі, а тады, калі перестаём разумець сэнс учынкаў, якія рабілі ў дзяцінстве*» [1, с. 28].

У Р. Боровикової зовсім інша манера оповіді. Її текст має ознаки казковості (фантастики), тому в читача з'являються сумніви у правдоподібності цієї історії, хоча ми усвідомлюємо, що «мистецтво зовсім не передбачає, щоб його образи сприймались як реальність» [3, с. 161].

Якщо в А. Бадака оповідь тяжіє до автобіографізму і присутній метан аратор, то в тексті Р. Боровикової [2] маємо всезнаючого наратора, якому відомі всі події та оповідувані ситуації. Перед читачем кілька світів: реальний (теперішнє, сучасність, в якому живе головна героїня), давно минулий (історія) та невідомий (світ прибульців). Письменниця використовує прийом подорожі в часі (так, прибульці Інф-1 та Інф-2 мали опинитися у п'ятнадцятому столітті, а опинилися у двадцять першому). У снах головна героїня подорожує в минуле (яке, як виявиться, стосується її безпосередньо). Р. Боровикова залучає історичний матеріал (про добу Великого князівства Литовського), тому подорож у давно минуле сприймається доволі органічно, адже згадані історичні персоналії зафіксовані в різних джерелах (енциклопедії, книжки тощо). Це є ознакою правдоподібності, однак наявність у тексті двох персонажів, які можуть перевтілюватися в різні предмети, людей тощо, звісно, маркує оповідь як вигадану. Будь-який художній текст створюється міметично (тобто хоч трохи наслідує реальне життя, навіть, якщо в ньому діють тварини, дивні істоти тощо).

Наратив обох аналізованих текстів залучає ретроспекцію, оповідь відбувається і в теперішньому часі, і в минулому. Фікціональність притаманна обом художнім творам. Однак події в повісті А. Бадака сприймаються як справжні, адже тут основним маркером правдоподібності виступає автобіографічний автор (метанаратор). Події оповідного художнього тексту Р. Боровикової видаються читачеві фіктивними, вигаданими. Таким чином за ознакою міме тичності (зображення певної дійсності) можемо говорити про два модуси в моделюванні художнього наративу білоруської підліткової прози: автобіограф фічний та казковий (фантастичний, фентезійний). Подальші студії та перс пективність порушеної проблеми вбачаємо у залученні ширшого матеріалу для дослідження, а саме — інших національних дитячих літератур, зокрема української. Адже ще в середині 70-х рр. минулого століття проблему літературних зв'язків білоруської радянської дитячої літератури з українською та російською порушив Р. Литвинов. Дослідник наголошував, що «типологічна

спільність та взаємозв'язок східнослов'янських дитячих літератур — найбільш нерозроблена сфера сучасного літературознавства як у теоретичному, так і в історико-літературному аспектах» [7, с. 4]. Нерозробленою вона залишається й досі, тому вважаємо доцільним, залучивши наративний підхід, показати типологію оповідних моделей української та білоруської прози для дітей та підлітків кінця XX — початку XXI ст.

Література

1. Бадак, А. Адзінокі васьмікласнік хоча пазнаёміцца / А. Бадак // Адзінокі васьмікласнік хоча пазнаёміцца. — [Электронны рэсурс] — Мінск: Літаратура і Мастацтва, 2008. — С. 4–34. — Рэжым доступу: http://kamunikat.org/usie_knihi. html?pubid=21530. — Дата доступу: 23.10.2013.
2. Баравікова, Р. Казімір — сын Ягайлы + Насця з 8 «Б» = / Р. Баравікова // Адзінокі васьмікласнік хоча пазнаёміцца. — [Электронны рэсурс] — Мінск: Літаратура і Мастацтва, 2008. — С. 36–86. — Рэжым доступу: http://kamunikat.org/usie_knihi. html?pubid= 21530. — Дата доступу: 23.10.2013.
3. Борев, Ю. Эстетика / Ю. Борев. — 3-е изд. — М.: Политиздат, 1981. — 399 с.
4. Гнідець, У. Література для юнацтва: простота і складність наративного дискурсу (на прикладі роману «Маргаритко, моя квітко» Крістіне Нестлінгер) / У. Гнідець. — Слово і час. — Київ, 2012. — № 10. — С. 36–41.
5. Деркач, Л. Наративна модель як спосіб художньої презентації світу / Л. Деркач // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія Літературознавство; редкол.: М. Ткачук [та ін.]. — [Електронний ресурс] — Тернопіль, 2011. — Вип. 31. — С. 245–256. — Режим доступу: http://dspace. tnpu.edu.ua/bitstream/ 123456789/1197/1/Derkach.pdf. — Дата доступу: 14.10.2013.
6. Крижовецкая, О. Современная беллетристика: дискурс и нарратив / О. Крижовецкая // Критика и семиотика // Новосибирский государственный университет; гл. ред. И. В. Силантьев. — [Электронный ресурс] — Новосибирск, 2009. — Вып. 13. — С. 204−212. — Режим доступа: http://www.nsu.ru/education/virtual/cs013krizhovetskaya.pdf. — Дата доступа: 23.10.2013.
7. Литвинов, Р. Белорусская детская литература советского периода в ее связи с русской и украинской детскими литературами: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Р. К. Литвинов. — Минск, 1976. — С. 4.
8. Папуша, О. Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / О. М. Папуша; Терноп. держ. педаг. ун-т ім. В. Гнатюка. — Тернопіль, 2004. — С. 3.
9. Папуша, О. Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу / О. Папуша: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. — Тернопіль, 2004. — 236 с.
10. Славова, М. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей / М. Славова. — К.: ВПЦ «Київський університет», 2002. — С. 15.
11. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. — М.: Яз. слав. культуры, 2003. — 312 с.

Елена Лепишева (Минск)

«НЕКРИТИЧЕСКАЯ» ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ СИТУАЦИЯ В ПЬЕСАХ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВВ. (РУССКО-БЕЛОРУССКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗАИМОСВЯЗИ)

«Переходная эпоха» конца XX — начала XXI вв. с присущими ей социальной нестабильностью, мировоззренческой дезориентацией во многом

изменила художественную парадигму, сказавшись на взаимодействии двух родственных литератур: русской и белорусской. Несмотря на распад единого социокультурного пространства советского периода, не прекратился их активный творческий диалог, одной из форм реализации которого стали типологические схождения (осмысление одних и тех же явлений действиительности, общая проблематика, эстетические поиски). Среди наиболее ярких примеров — творчество Елены Поповой, произведения которой, представляя современную белорусскую (русскоязычную) драму (А. Делендик, С. Бартохова, А. Курейчик), органично вписываются в русскую драматургию «новой волны» (Л. Петрушевская, А. Галин, В. Мережко, Н. Коляда).

На материале пьес Е. Поповой и ее русских коллег конца XX — начала XXI вв. мы попытаемся выявить типологические схождения и отличия, уделив внимание экзистенциальной ситуации, получившей широкое распространение в этот период.

Причина ее актуализации — усиление экзистенциального компонента художественного сознания*, возникшее как реакция на разлад человека с миром, не поддающийся рациональному объяснению. Это привело к новой творческой установке — «возврату к вещам, событиям, поступкам, людским судьбам как таковым» [2, с. 7], к рассмотрению вечных, экзистенциальных по сути, проблем человеческого существования (смысл жизни, смертность, ответственность за свою судьбу, бремя свободы).

Эти проблемы наиболее ощутимы в произведениях, выстроенных на экзистенциальных ситуациях, анализируя которые, мы сочетаем философский (Н. Аббаньяно, О. Больнов, В. Франкл) и собственно литературоведческий подходы (Н. Каблукова, О. Журчева, Г. Королькова). Будучи предметом экзистенциальной философии, ситуации этого типа репрезентируют крайне сложные взаимоотношения между «я» и «миром», «высочайшее напряжение перед лицом “ничто”» [1, с. 35]. Такой подход близок и некоторым литературоведам, обратившим внимание не только на сюжетообразующее, но на «мировоззренчески-содержательное» значение этих ситуаций [8, с. 278]. Они подчеркивают субстанциальную природу конфликта (неразрешимость, устойчивость, независимость от волевых усилий героя), сообщая ему яркий трагический аккорд.

Выбор экзистенциальной ситуации обусловливает как «внешний», так и «внутренний» планы выражения конфликта. Его развитие на внешнесобытийном уровне («я — мир») не предполагает углубленного исследования неблагоприятных обстоятельств, но помогает передать напряженное переживание распада мира, чему способствует система устойчивых мотивов (ожидание, страх, тревога, страдание).

Особые смысловые акценты вводятся и во «внутренний» (психологический) конфликт («я — я»). Традиционно «пограничная» ситуация требует необратимого поступка, тогда как в пьесах конца XX — начала XXI вв. действует подчеркнуто «негероический» герой, не способный к активному

*На это указывают такие исследователи, как Г. Белая, С. Великовский, И. Гнездилова, В. Заманская, Ю. Сипко.

сопротивлению, не осознающий себя субъектом выбора. Его противостояние с миром затрагивает лишь духовно-психологическую сферу, что приводит к «нивелированию» конфликта, который выражается «не прямым столкновением противоборствующих сторон, а решается как неприятие, несогласие героев» [3, с. 79–80].

Экзистенциальная ситуация, предопределившая подобную организацию конфликта, восходит к модели **«некритической»** [9, с. 48], когда герою не угрожает физическая гибель, но он осознает невозможность существовать в мире, дисгармоничность которого раскрыта в социально-экзистенциальном ключе. Это мир, где безнаказанное попрано человеческое достоинство («Маленькие радости живых» Е. Поповой), отсутствует творческая самореализация («…Sorry» А. Галина), где человек угнетен нищетой («Собачий пир» В. Мережко, «Ништяк» Л. Проталина), тотальным одиночеством («Рогатка», «Сказка о мертвой царевне» Н. Коляды), потерей нравственно-духовных ориентиров («На втором этаже трое смотрят на солнце» А. Сеплярского). Многочисленные проявления социального негатива в этих произведениях и воплощают «пороговую» ситуацию, «постутопическое состояние времени и человека» [7, с. 43].

Именно такая ситуация лежит в основе пьесы Е. Поповой «Маленькие радости живых». Исходное сюжетное положение некритично, внешнее сценическое действие сведено до минимума: в номере московской гостиницы случайно встречаются разные в социально-нравственном отношении люди: партийный функционер Вовочка, «советская аристократка» Маргоша, будущий эмигрант Давид и отягощенная бытовыми трудностями Лиля. Внимание сосредоточено на «внутреннем» действии, основанном на переживании дисгармонии «переходной эпохи», катализатором которого становится на первый взгляд незначительное событие (интрига Маргоши с целью унизить Лилю). Однако именно попрание человеческого достоинства неожиданно рождает чувства незащищенности, онтологического сиротства, свидетельствующие о непрочной человеческой позиции в мире, ввергнутом в хаос кардинального переустройства. Таким образом, «внешний» конфликт, развивающийся по линии «герой-обстоятельства», обретает философскую перспективу, скрытую в подтексте.

Имплицитно присутствует «пограничная» ситуация и в произведениях бывших представителей «новой волны». Наиболее близкой для Е. Поповой в плане пространственно-временной организации и «сюжетного обрамления» конфликта стала пьеса М. Ворфоломеева «Срок проживания окончен», действие которой также происходит в гостиничном номере, несущем семантическую нагрузку хронотопа дороги (мотивы риска, неприкаянности, неопределенности судьбы).

Существенное отличие между произведениями белорусского и русских драматургов состоит в авторской интерпретации исхода экзистенциального противоречия человека и мира. Большинству русских авторов присуще его пессимистическое видение, что обусловило выбор героями «конечной абсурдности» [10, с. 43]. Пройдя через «пороговую» ситуацию, они остаются глубоко

отчужденными от мира и друг от друга: единению Звонарева и Рассадиной препятствует сосредоточенность на собственных проблемах («…Sorry» А. Галина), выбирают самоубийство Жанна («Собачий пир» В. Мережко), Инна («На втором этаже трое смотрят на солнце» А. Сеплярского).

В отличие от вышеперечисленных, в произведениях Е. Поповой («Маленькие радости живых»), Н. Коляды («Рогатка», «Мурлин Мурло», «Сказка о мертвой царевне»), М. Ворфоломеева («Срок проживания окончен») обнаруживается тенденция к разрешению субстанциального конфликта, симптомом которой становится выбор «высшего смысла». Не допуская реальной победы героя над условиями среды, драматурги отстаивают право на победу духовную, экзистенциальную, открывающуюся в принятии Другого, приобщении к миру через сострадание.

При этом, если персонажи М. Ворфоломеева ориентируются на идею социальной справедливости, герои Н. Коляды — на самоценность жизни на пороге смерти, то для пьесы Е. Поповой концептуальным понятием является «малый мир» («маленькие радости»), частная жизнь обыкновенного человека, обладающая в ее понимании непреходящей значимостью.

Одним из воплощений «некритической» экзистенциальной ситуации становится и эмиграция. Внимание этой проблеме уделено в пьесах «Домой» Е. Поповой, «Титул» А. Галина, «По дороге к себе» М. Арбатовой, «Полонез Огинского» Н. Коляды. Утрата связи с родным пространством способствует выявлению духовно-психологического состояния человека, осуществляющего выбор своей судьбы. Конфликт этих пьес на внешнесобытийном уровне реализуется как противостояние героя и неблагоприятной среды заграницы (линия «герой — обстоятельства»), которое варьируется в различных микроситуациях. К ним относятся встреча соотечественников («Домой» Е. Поповой), возвращение на родину («Полонез Огинского» Н. Коляды), попытка вписаться в «чужое» пространство («Титул» А. Галина, «По дороге к себе» М. Арбатовой). Как видим, на этом уровне семантическую нагрузку в конфликтогенной сфере несет пространственная оппозиция «свое — чужое».

Линия «герой−обстоятельства» аккумулирует внутриличностные противоречиями («я — я»): следствием эмиграции становится кризис частной жизни, принципы авторского видения причин которого позволяют обозначить две тенденции.

В одних произведениях («Титул» А. Галина, «По дороге к себе» М. Арбатовой) данный аспект конфликта затрагивает проблему самоутверждения в «чужом» пространстве, что придает им более оптимистическую тональность. Драматурги не отказывают героям в возможности благополучно преодолеть «внутреннюю» раздвоенность, что воплощают волевое стремление к материальной независимости (Наташа в пьесе А. Галина), поиск аутентичного существования (сцена «очищения» себя и мира в пьесе «По дороге к себе» М. Арбатовой).

В других пьесах («Домой» Е. Поповой, «Полонез Огинского» Н. Коляды) причины «внутреннего» конфликта видятся в экзистенциальной, непреодолимой вине героя перед собственным прошлым, привносящей в художественную

атмосферу отчетливый трагический аккорд. Так, не дающая покоя совесть, вина героев перед собой определяет их духовное состояние в пьесе Е. Поповой «Домой». По своей сюжетной организации она продолжает философско-этическую траекторию, заданную более ранними пьесами белорусского драматурга об эмиграции («Прощание с Родиной», «Странники в Нью-Йорке»), однако запечатлевает перипетии судеб героев непосредственно в пространстве заграницы, моделируя экзистенциальную (а не повседневно-бытовую, как ранее) ситуацию. Ею становится случайная встреча бывших влюбленных Ивана и Елены в доме Фрау, обернувшаяся преступлением и трагедией: физической гибелью (Иван и Елена), нравственно-духовном «фиаско» (Фрау).

«Внешний» конфликт «герой — обстоятельства», осложненный детективной интригой (попытка ограбления Фрау), разрешается лишь формально, переходя на экзистенциальный уровень, скрытый в подтексте. Здесь он выстраивается как столкновение человека и неумолимого рока, разбивающего его жизнь. Фатальная неустроенность героев становится расплатой за неаутентичное существование, неправедное прошлое, лишает их будущего.

Так открывается еще одна сфера проявления конфликта — «сфера мироощущения», акцентирующая противоречия в душе героя [4, с. 158]. Пребывание за границей, расцениваемое как ситуация краха иллюзий, порождает чувство незащищенности, крайнюю степень отчуждения. Как следствие — идея возвращения, к которой приходят персонажи, видя в ней единственно возможную экзистенциальную стратегию. Не случайно один из них (Иван) уходит из жизни, произнося: «Домой», — вынесенное в заглавие пьесы.

Стремление вернуться на Родину как попытку преодолеть психологический конфликт демонстрирует и «Полонез Огинского» Н. Коляды. Однако смысловые доминанты, избранные белорусским и русским драматургами, свидетельствуют о типологических отличиях их пьес. Если в драме Е. Поповой экзистенциальный кризис порожден крахом любовных взаимоотношений, то в произведении Н. Коляды в этом качестве выступает невозможность вернуть прошлое, локализованное в хронопоте детства.

Расхождение авторских стратегий затрагивает и взаимодействие сторон конфликта «герой — обстоятельства». В пьесе Е. Поповой в экстремальной ситуации оказывается волевая, целеустремленная личность, которая сталкивается с неумолимым роком, расплачиваясь за ошибки прошлого собственной жизнью. Воплотившие ее образы Фрау и Елены репрезентируют экзистенциальную стратегию бунта. В отличие от пьесы Е. Поповой, у Н. Коляды конфликт «симулятивен» [5, с. 27]: сталкиваясь с несовершенством жизни, герои уклоняются от активного действия, единственно возможной онтологической перспективой становится для них бегство (в финале эмигранты возвращаются за границу).

Как видим, моделируя общую «некритическую» экзистенциальную ситуацию, Е. Попова и ее русские коллеги придерживаются различных идейно-художественных стратегий. Произведения бывших представителей «новой волны» (А. Галина, В. Мережко, А. Сеплярского, Л. Проталина) в большинстве

своем демонстрируют неблагоприятный исход субстанциального конфликта, что сообщает им пессимистическую тональность, атмосферу безысходности, лишь изредка сменяемую «высокой экзистенциальной надеждой» [7, с. 7] (М. Ворфоломеев, Н. Коляда). В отличие от них, пьесы Е. Поповой лишены беспросветного отчаяния, что свидетельствует о более оптимистичном мировосприятии, отражающем, с нашей точки зрения, как национальную ментальность в ее традиционном понимании (толерантность, терпение), так и личную позицию драматурга. В ее основе — «скептическая этика», попытка «примирения с неизбежной несвободой и приятия жизни во всем ее многообразии» [6, с. 100].

Литература

1. Больнов, О. Ф. Философия экзистенциализма / О. Ф. Больнов; пер. С. Э. Никулина. — СПб., 1999. — 222 с.
2. Великовский, С. Грани «несчастного сознания»: театр, проза, философская эссеистика, эстетика Альбера Камю / С. Великовский. — М.: Искусство, 1973. — 240 с.
3. Гончарова-Грабовская, С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX — начала XXI века.: учеб. пособие / С. Я. Гончарова-Грабовская. — М.: Флинта: Наука, 2006. — 280 с.
4. Гончарова-Грабовская, С. Я. Художественная парадигма русскоязычной драматургии Беларуси / С. Я. Гончарова-Грабовская // Русскоязычная литература Беларуси конца XX — начала XXI века: сб. науч. ст. / редколл.: С. Я. Гончарова-Грабовская, И. С. Скоропанова, У. Ю. Верина. — Мінск, 2010. — С. 156−168.
5. Журчева, О. Природа конфликта в новейшей драме XXI века / О. Журчева // Новейшая драма XX — XXI вв.: проблема конфликта: материалы науч.-практ. семинара, 12−13 апр., г. Тольятти / сост. и отв. ред. Т. В. Журчева. — Самара: Универс групп, 2009. — С. 18−27.
6. Земляной, С. Н. К философии несвободы / С. Н. Земляной // Мир философии — мир человека: сб. ст. / редколл.: Ю. Н. Солонин [и др.]. — М.: Гуманитарий, 2007. — С. 86−103.
7. Липовецкий, М. «Свободы черная работа»: об «артистической прозе» нового поколения / М. Липовецкий // Воп. литературы. — 1989. — № 9. — С. 3–45.
8. Поляков, М. В мире идей и образов: историческая поэтика и теория жанров / М. Поляков. — М.: Сов. писатель, 1983. — 367 с.
9. Сипко, Ю. Н. Экзистенциальное содержание петербургской прозы конца XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ю. Н. Сипко. — Ставрополь, 2006. — 244 с.
10. Франкл, В. Э. Воля к смыслу / В. Э. Франкл. — М.: Апрель-пресс: ЭКСМО-пресс, 2000. — 366 с.

Ольга Полукошко (Минск)

НАЦИОНАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ В ПРОЗЕ БЕЛОРУССКИХ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Историческая проза — один из самых интересных жанров. Привлекательность этого жанра во многом обусловлена его двойственной природой, т. е. соединением науки и искусства, исторического факта и художественного вымысла. Писатели не только изображают яркие, эмоциональные картины прошлого, но и стремятся формировать у читателя четкую гражданскую позицию. Однако, как и ученому, писателю не всегда удается избежать определенной тенденциозности, односторонности в трактовке событий, оценке той или иной исторической личности. Это обусловлено, не в последнюю

очередь, гражданской позицией автора, его происхождением, временем, в котором он живет и которое диктует свои взгляды на события.

Объектом данной работы была выбрана белорусская историческая проза русскоязычных авторов. Необходимо отметить тот факт, что при исследовании русскоязычной литературы Беларуси возникает много споров у литературоведов. В частности, спорным является вопрос отнесения ее к национальной литературе. Причина, вероятно, кроется в языке, на котором создаются подобные произведения, и национальности самих писателей. Несмотря на то, что русский язык, как и белорусский, является в риторике Беларуси государственным, а на бытовом и официальном уровнях даже доминирует над белорусским, в литературной среде он выступает «аутсайдером». Что касается самих авторов, то среди них есть как коренные белорусы, так и люди, которых судьба связала с нашей страной. Поэтому цель данного исследования — проследить специфику передачи национальной истории (в первую очередь, это выбор темы, исторических событий, исторических персонажей, которые заинтересовали автора) в белорусской русскоязычной прозе второй половины XX в.

Если проанализировать тематику белорусской русскоязычной исторической прозы второй половины XX в., то можно заметить два основных тематических блока: события национальной истории и события инонациональной истории. К последнему стоит отнести повести Николая Еремушкина из цикла о рабочем движении 1905−1917 гг. на текстильных фабриках Саввы Морозова «Государева награда» (1968) и «Конец двора его величества» (1969) и авантюрно-исторический роман Эдуарда Скобелева «Свидетель. Записки капитана Тимкова» (1987). Первый же тематический блок можно разделить на две условные группы: 1) события, так или иначе связанные с общей историей трех «братних народов» — белорусского, русского, украинского; 2) события собственно национальной истории (см. таблицу).

Если говорить о первой группе произведений, то необходимо отметить, что она превосходит по количеству вторую. Еще одной особенностью является преобладание в этой группе жанра романа. Наиболее представлены произведения о Казацкой (тема популярная в первую очередь в украинской литературе) и Гражданской (традиционная тема в произведениях своего времени) войнах.

История Беларуси очень богата на события, а XVII век, как и Казацко-крестьянская война, занимает в этом смысле особое место. Белорусский историк С. Чаропко отмечает, что в этой войне «…переплелись такие явления, как вторжение украинских казаков на Беларусь и грандиозное по своей сущности крестьянское восстание, которое стало последствием соединения социальных, национальных, религиозных, культурных противоречий в единый комплекс. Южная и Восточная части Великого княжества Литовского — белорусское Полесье и Приднепровье превратились в арену борьбы между двумя враждующими сторонами» [3, с. 37].

Именно эти события, а точнее восстание 1648 г. в полесском городе Пинске горожан и крестьян совместно с казаками против войск гетмана Радзивилла, описываются в романе Ильи Клаза «Белая Русь» (1977). Событиям XVII в. посвящен и роман Ивана Мяло «Принада» (1982). В нем, как и в романе

«Белая Русь», главными героями являются полешуки и казаки, но, в отличие от первого произведения, действие второго разворачивается не на белорусских землях, а на родине писателя — в российском городе Стародубе (Брянская область). Общей для этих двух романов является и художественная концепция, характерная для большинства произведений соцреализма: «крестьянские восстания хороши, а сами восставшие, наоборот, не понимали, кто их истинный враг» [1, с. 880]. Но если герои И. Мяло только в финале осознают неизменность и несправедливость власти, то полешуки И. Клаза изначально знают, что российский царь ничем не лучше польского короля, однако решающим фактором в присоединении к восставшим казакам выступает православная вера. Именно она, по мнению авторов, являлась связующим звеном между белорусским, украинским и русским народами в то время.

Вопросы веры поднимаются и в романе Эдуарда Скобелева «Мирослав, князь Дреговичский: Дума о минувшем» (1979). Здесь, как и во многих исторических романах советской эпохи, действие происходит во времена Киевской Руси X в., однако преимущественно на белорусских землях. В произведении древний летописец рассказывает о противостоянии дреговичского князя Мирослава киевскому князю Владимиру, который силой насаждает новую веру.

«По мере своих сил я стремился воссоздать историческую правду» — признается Э. Скобелев [2, с. 425]. Для этого, видимо, он предлагает нам, читателям, иной взгляд на события того времени, иную — альтернативную — историю. Мы переживаем крещение Руси вместе с человеком, которого заставляют отказаться от своей веры, и смотрим на все глазами не христианина, не монаха, а язычника, у которого свой взгляд на то, что происходит вокруг. Автор дает нам возможность посмотреть на известные события и исторических личностей в ином ракурсе — то, что традиционно считалось добром, в романе выступает злом: признанные Православной Церковью святыми князь Владимир и княгиня Ольга показаны как вероломные преступники, княгиня Рогнеда (символ гордости и патриотичной верности в национальной истории) — как взбалмошная вероотступница.

Э. Скобелев предлагает и оригинальные версии общеизвестных фактов. Так, в отличие от общегосударственных летописей, историю славянства он ведет от сына богини Магожи Сколона и его сыновей — Чесна, Лузга и Подла. Кроме того, читатель становится свидетелем вероломного убийства князя Олега и сочинения официальной версии о змеином укусе. Иначе подается и история выбора конфессии князем Владимиром, притворившимся слепым, а позднее чудесным образом прозревшем.

Свою версию исторических событий, которые происходили на белорусских землях, правда, уже не в X, а IV в. представляет и Сергей Зайцев в романе-былине «Побеждая — оглянись» (1986). Это время формирования древнерусской державы. Так как письменных памятников того времени не существует, а те немногие упоминания, которые можно обнаружить в древних источниках, не дают ничего определенного, писатель вынужден был положиться только на свою фантазию, интуицию и народный эпос — причем не только славянский, но и скандинавский.

В названных произведениях описываются разнообразные события из истории восточных славян, но неизменным местом действия остаются белорусские земли. Исключением можно считать, пожалуй, лишь произведения И. Мяло (романы «Принада», «Овсяный бунт»), действие в которых происходит на родной для писателя Стародубщине (Россия). Правда, среди персонажей можно отыскать белорусских крестьян, которые играют важную роль в романах.

Что касается произведений, посвященных собственно национальной истории, то количественно их немного меньше. В этой группе произведений преобладает повесть, а основой сюжетообразования зачастую выступает личная судьба исторической личности. На роль главных персонажей литераторы активно выдвигают творцов, художников. Так, в повести Эрнеста Ялугина «Мстиславцев Посох» (1971) рассказывается о юных годах Петра Мстиславца, одного из белорусских первопечатников, а в повести Константина Тарасова «Милость для атеиста, или Странствие в тесном кругу» (1986) воссоздается образ мыслителя XVII века, автора трактата «О несуществовании Бога», брестского шляхтича Казимира Лыщинского, преданного смерти на костре за атеизм. Усиленный интерес к проблеме героя подчеркивают и названия произведений, включающие имена исторических личностей. Среди них и упомянутая повесть Э. Ялугина «Мстиславцев посох», и повесть К. Тарасова «Три жизни Рогнеды» (1986). Сюда, на первый взгляд, следует отнести и роман Миколы Садковича и Евгения Львова «Георгий Скорина» (1951), посвященный жизни нашего первопечатника. Однако в этом произведении Скорина не столько деятель национальной культуры, сколько просветитель восточнославянских земель.

Таким образом, из анализа ряда исторических произведений белорусских русскоязычных авторов следует, что во второй половине XX века в историческом повествовании доминировали общеславянские сюжеты с локально-региональным уклоном. Активное обращение русскоязычных писателей к национальной проблематике отмечено лишь в конце 1970–1980-х годов. В их произведениях национальная история занимает уже центральное место, а сами авторы, наряду с белорусскоязычными, принимают непосредственное участие в формировании национальной идеи и национальной мифологии.

Таблица

СОБЫТИЯ, СВЯЗАННЫЕ С ОБЩЕЙ ИСТОРИЕЙ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН	**СОБЫТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИИ**
Микола Садкович, Евгений Львов «Георгий Скорина» (1951); Микола Садкович «Повесть о ясном Стахоре» (1956)	Эрнест Ялугин «Мстиславцев посох» (1971), «Последний князь» (1977)
Илья Клаз «Белая Русь» (1977)	Константин Тарасов «Погоня на Грюнвальд» (1980)
Эдуард Скобелев «Мирослав. Князь Дреговичский: Дума о минувшем» (1979)	Константин Тарасов «Три жизни княгини Рогнеды» (1986), «Милость для Атеиста, или Странствие в тесном кругу» (1986)
Иван Мяло «Принада» (1982), «Овсяный бунт» (1986)	
Николай Чергинец «Приказ № 1» (1985)	
Сергей Зайцев «Побеждая — оглянись: Роман-былина» (1986)	
Михаил Круль «Красный костел» (1987)	

Литература
1. Дробенко, Е. «Занимательная история»: исторический роман и социалистический реализм / Е. Дробенко // Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Дробенко. — СПб.: Академ. проект, 2000. — С. 874−895.
2. Скобелев, Э. Мирослав, князь Дреговичский: Дума о минувшем / Э. Скобелев. — Мінск: Маст. літ., 1979. — 432 с.
3. Чаропка, С. А. Гістарыяграфія Казацка-сялянскай вайны 1648−1651 гг. на Беларусі // С. А. Чаропка // Известия Гомел. гос. ун-та им. Ф. Скорины. — 2006. — № 2 (35). — С. 37−44.

Марина Чернишова (Донецьк)

ЦІННІСНИЙ АСПЕКТ ПРОЗИ М. МАТІОС (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ «ЖИТТЯ КОРОТКЕ, ЩОБ КАЗАТИ “НІ”», «ЩОДЕННИК СТРАЧЕНОЇ» ТА «МАЙЖЕ НІКОЛИ НЕ НАВПАКИ»)

У сучасній українській літературі **жіноча проза** займає особливе місце. Написані жінками твори вирізняє не тільки специфічний погляд на світ та важливі сучасні проблеми, а й те, що «жіноча проза — це інший стиль мислення і письма, інша манера мовлення, інший тон» [13, с. 180]. У сучасній українській літературі виразно зазвучав «жіночий голос» М. Матіос, О. Забужко, Є. Кононенко, Г. Пагутяк, Г. Гордасевич, С. Андрухович, Л. Демської, Т. Зарівної, С. Майданської, Л. Тарнашинської, І. Жиленко та ін. У 90-х роках ХХ ст. українська жіноча проза починає усвідомлювати себе як специфічний літературний феномен, завдячуючи цим переважно феміністичній критиці В. Агеєвої, Т. Гундорової, Н. Зборовської, С. Павличко та інших.

Однією з найяскравіших письменниць сучасної української літератури є Марія Матіос. Їй належать збірки поезій: «З трави і листя» (1983), «Вогонь живиці» (1986) «Сад нетерпіння» (1994), «Десять дек морозної води» (1995), «Жіночий аркан» (2001), «Жіночий аркан у саду нетерпіння» (2007). Найбільшу популярність здобули її прозові твори: «Нація» (2001), «Життя коротке» (2001), «Фуршет від Марії Матіос» (2002), «Бульварний роман» (2003), «Солодка Даруся» (2004), «Щоденник страченої» (2005), «Містер і місіс Ю в країні укрів» (2006), «Нація. Одкровення.» (2006), «Майже ніколи не навпаки» (2007), «Москалиця; Мама Мариця І дружина Христофора Колумба» (2008), «Кулінарні фіґлі» (2009), «Чотири пори життя» (2009), «Вирвані сторінки з автобіографії» (2010), «Армагедон уже відбувся» (2011).

Предметом статті є **ціннісний (аксіологічний) аспект** творів М. Матіос «Життя коротке, щоб казати “ні”», «Щоденник страченої» та «Майже ніколи не навпаки». Нас цікавить, які цінності представленні у цих творах. Письменниця виразно говорить про людські стосунки, родинне життя, кохання та побут. Вона надає перевагу емоційності, шукає гостру інтригу, протиставляє добро і зло, ефектно пише про межовий стан.

Цінності — це поняття, яке вказує на культурне, суспільне або ж особистісне значення явищ і фактів дійсності. **Аксіологія** — філософська наука про природу цінностей, їх місце в реальності і про структуру ціннісного світу,

тобто про зв'язок різних цінностей між собою, з соціальними і культурними факторами і структурою особистості. У літературознавстві та мистецтвознавстві аксіологія — це вчення про художні цінності. На основі розуміння їх природи літературознавці розробляють теорію літературної критики, сприймання та інтерпретації творів літератури, їх функціонування серед різних читацьких кіл.

Критика називає М. Матіос найталановитішою і найпрацездатнішою українською письменницею, «гранд-дамою української літератури», творчість якої є найстрокатішою у жанровому відношенні: повість, бульварний роман, книга кулінарних рецептів, роман-памфлет, сага у новелах. Письменниця рішуче відстоює традиційні українські цінності. Науковці відзначають такі особливості її творчості, як звернення до фольклористики та історії українського народу, бачення повсякденного реального життя як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу та інтертекстуальність.

Прозові тексти М. Матіос представляють, моделюють, віртуалізують історію, що відбувається з людиною, людьми і подані густими, нерідко запашними шматками соціумного життя [3, с. 66].

Твір письменниці «Життя коротке, щоб казати "ні"» просякнутий відвертістю, переживаннями зрілої жінки, яка прагне кохання. У повісті перед читачами постає жінка 45-ти років, вдова, яка має дорослих дітей та добру репутацію. Життя головної героїні з її покійним чоловіком Василем було досить розміреним, не було пристрасті, шаленого вихору почуттів, але був спокій, стабільність. Коли вона згадує його, то розуміє, що: «*більше плаче за своїм спокоєм з ним і за тією ясністю в усьому…*» [9, с. 21].

І тут раптом, розвіюючи сірість безвихідних буднів, з'являється він, чоловік, який змушує носити «валеріану замість обручки», «чоловік-невидимка, чоловік-невловимка». Чоловік, старший від сина всього на п'ять років, який у божевільній кориді *«виконував дві ролі одночасно: тореадора (з двома червоними полотнищами) і бика»* [9, с. 7]. «Прогнозований добробут» залишився позаду.

Героїня збирається на відпочинок до Варни, але один телефонний дзвінок, його голос у трубці Ї і квіткам можна влаштувати поминки. Він має над нею владу, маніпулює Ї жінка це розуміє, але суперечити не може. Усвідомлення того, що цей чоловік *«довший час був допінгом, однак тепер він дедалі частіше ставав депресивними пігулками у самотніх, одноманітних днях»*, затуманюється пристрастю, яка заплющує очі, змушує вибачати все і відчувати себе справжньою царицею на «бенкеті життя» [9, с. 11].

М. Матіос майстерно зображує напружений психологічний стан головної героїні. Потік спогадів, порівняння минулого життя з теперішнім вимальовують образ «розбитої життям», але достатньо сильної жінки. Героїня чекає коханого, їй страшно від тиші та самотності. Час іде, а його все немає, здається, що відлік годин, хвилин, секунд було втрачено. Очікування катує жінку, все, що вона хоче Ї віддати свою любов: *«Нікому в житті я не встигла віддати свою любов. Вона зібралася у мені, як магма, — і точить зсередини вогнем так, що й не здивуюся, якщо мене колись розіб'є інфаркт»* [9, с. 31]. Героїню гнітить те, що

на будь-який «порух магми» з глибин серця вона відповідала «ні». М. Матіос говорить, що у багатьох її героїнь свідомість репресована не стільки суспільними чинниками, скільки внутрішніми: *«Для жіночої свідомості більшого тоталітариста і репресанта, аніж сама жінка, годі знайти. Проблема лежить у площині стосунків «жінка — чоловік». І я це називаю синдромом Анни Кареніної. Коли поглинута пристрастями жінка не може змагатися уже ані із зовнішніми, ані з внутрішніми проблемами. І вибирає шлях найбільш жорстоких репресій стосовно себе самої чи того, хто є об'єктом її марень. В повісті «Життя коротке, щоб казати «ні»…», доведена внутрішніми протиріччями, умотивованими чи не зовсім умотивованими ревнощами, розбалансована муками сумління, поглинута незнаною досі пристрастю жінка зважується на злочин — убивство. Прийняття цього рішення уже жодним чином не залежить від зовнішніх чинників, які могли би відвернути драму...»* [8].

«Щоденник страченої» в сучасному літературному просторі характеризується як психологічна розвідка Марії Матіос. Як зазначає О. Максименко: *«Це імітація щоденника головної героїні, що використовується автором як увиразнення змісту, що представляє авторське «Я» з позиції емоційної співпричетності письменниці до головної героїні з метою формування уявлення про жіночу сутність й відтворення правдивої інформації щодо узагальненого образу жінки сучасного світу»* [7].

З Ларисою Ковальчук читач знайомиться в час, коли вона перебуває в межовій ситуації: фізично в стані «напівжигтя, напівумирання»; морально в стані емоційного напруження, пов'язаного з долею чоловіка, що багато років був об'єктом її палкої пристрасті, а потім двічі вистрелив у неї, за що його чекає покарання. В цій кризовій ситуації жінка знаходить сама себе в стані цілковитої порожнечі й повного збайдужіння: *«...мушу зізнаватися, що не шкодую ні за чим і ні за ким. Хіба що за одним лише чоловіком, який любив спати по діагоналі ліжка, закинувши одну руку за голову, а другою стискаючи мою праву грудь»* [11].

Основою проблематики твору є життєва ситуація Лариси, безмежне кохання та пристрасть до чоловіка, що стають руйнівними для неї та підштовхують до межі між життям, божевіллям та смертю. Становище, в якому опинилась головна героїня, наштовхує її на роздуми, порівняння, пошуки аналогій з історії, з сучасного життя щодо важливості ролі та значення жінки для чоловіка, для родини, для суспільства.

На одній із сторінок щоденника Лариса Ковальчук записала: *«Іноді мені здається, що я просвистую своє життя в чотири пальці»* [11]. Ще частіше жінка називає себе убивцею чи самовбивцею, катом. Не доклавши зусиль до самопізнання й самоствердження себе в бутті на своєму істинному місці, Лариса не реалізувала себе ні в ролі матері, ні в ролі дружини, ні в ролі берегині, ні в ролі коханки. Перед лицем смерті вона відчуває повний крах свого життя, повну його пустоту, як людина, що «розминулася» з собою і своїм життєвим призначенням, не здійснила того абсолютного вибору, що тільки й надає сенсу людському буттю [2].

Сімейна сага «Майже ніколи не навпаки» складається з трьох новел. М. Матіос змальовує життя трьох гуцульських родин — Чев'юків, Варварчуків та Кейванів, які протягом всього твору взаємодіють.

Улюбленим архітектонічним проектом письменниці є «багатоярусність», нанизування дистанційованих часом подій, а найапробованішим композиційним прийомом виступає ретроспективність, зміщена хронологія. Накладання буттєвих історій на казково-містичний світ снів, марень творить досить складне сюжетно-композиційне плетиво.

Твір вражає своєю фабульною та концептуально-стильовою багатошаровістю. По-перше, він являє собою поєднання різночасових епізодів, які сталися у буковинському селі Тисова Рівня за часів Австро-Угорської імперії, першої світової війни та першої третини XX ст. По-друге, авторський задум показати драматичну історію кількох гуцульських родин у межах означеного часу втілюється шляхом осмислення феномену людської долі як на подієвому, так і психологічному, філософському, метафізичному, екзистенційному рівнях. По-третє, письменниця вдається до різних наративних форм: спогаду-сповіді, розповіді-одкровення, внутрішнього мовлення тощо. У глибоко індивідуалізованих «партіях» персонажів, кожна з яких являє собою вивершену світоглядну систему, послідовно повторюється одна проблема — скласти для себе беззаперечне алібі, базоване на власному кодексі поведінки. Фрагментована манера викладу, членування роману на окремі завершені складові має світоглядний сенс, адже світ далеко не цілісний, він розколотий на безліч бачень, сприймань, розумінь [12].

Світ «Майже ніколи не навпаки» дихає складним і невичерпним життям, любов'ю й ненавистю. Письменниця, коли її запитали про що ця книга, відповіла: *«Мені близька теза Ірини Вільде, яка сказала: «Поки я не впораюся із цим маленьким світиком — людським серцем, не візьмусь, просто не зможу сягнути до ширших проблем людського життя». Ця книга — про те, на що здатне людське серце, яке вражене любов'ю, ненавистю, бажанням помсти, заздрістю, і на що воно спроможне у часи випробування радістю і печаллю. Коли мене питали, яка головна думка твору, відповідала і такими ж словами підписувала книжки: «Честь понад усе». Кожен персонаж доводить своє людське алібі морального плану. Воно може видатися для когось жорстокістю чи злом. Я намагаюся розвернути кожну людину так, як розвертають діамант перед прожектором, і з'ясувати, чому людина вчинила, можливо, жорстоко, але справедливо»* [6].

Напружена зміна подій гострофабульних новел (детективної «Чотири — як рідні — брати», еротичної «Будьте здорові, тату», соціально-психологічної «Гойданка життя») у зворотній часовій послідовності дає змогу письменниці розгорнути житейські історії вглиб, дозволяє заглянути у корінь, у найпосутнішу причину людських тріумфів та горя [12].

Отже, М. Матіос у зазначених творах торкається загальнолюдських цінностей, які є невід'ємною складовою духовного життя людини, зокрема жінки. Основними з них є: кохання, материнство, родина, щастя. Основною

проблемою героїв є те, що вони не можуть повноцінно реалізувати ці цінності, що призводить їх до маніакальної пристрасті.

Література

1. Блюмкин, В. Мир моральных ценностей / В. Блюмкин. — М.: Знание, 1981. — 64 с.
2. Вірич, О. Трагедія екзистенційного не вибору (на матеріалі «Щоденника страченої» М. Матіос [Електронний ресурс] / О. Вірич. — Режим доступу: http://www.westudents.com.ua/4240-tragedya-ekzistencynogo-ne-viboru-na-materal-schodennika-strachenoyi-m.matos.html
3. Голобородько, Я. Буковинська орнаментика Марії Матіос / Я. Голобородько // Вісн. національної академії наук України. — 2008. — № 3. — С. 66−73.
4. Кавалеров, А. Цінність у соціокультурній трансформації / А. Кавалеров. — Одеса: Астропринт, 2002. — 221 с.
5. Леонтьев, Д. Философский энциклопедический словарь / Д. Леонтьев. — М.: Просвещение, 1989. — 387 с.
6. Люблю негідників, яких вимальовую у своїх книжках [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://molbuk.ua/2007/09/20/ljublju-negdnikv-jakikh-vimalovuju-u.html
7. Максименко, О. Щоденник страченої Марії Матіос — щоденник-імітація [Електронний ресурс] // О. Максименко — Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vlush/Filol/2013_4_2/20.pdf
8. Матіос, М. Внутрішній опір жінки в репресивних умовах існування / М. Матіос // Доповідь на щорічних «франківських читаннях» у Нагуєвичах. — Режим доступу: http://www.mariamatios.com.ua/ru/smi/vystupleniya/vnutr_shn_j_op_r/
9. Матіос, М. Життя коротке. Книга прози / М. Матіос. — Львів: Кальварія, 2001. — 236 с.
10. Матіос, М. Майже ніколи не навпаки [Електронний ресурс] / М. Матіос. — Режим доступу: http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1001186/Matios_-_Mayzhe_nikoli_ne_navpaki.html
11. Матіос, М. Щоденник страченої [Електронний ресурс] / М. Матіос. — Режим доступу: http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1001189/Matios_Mariya_-_Mariya_Matios.html
12. Насмінчук, І. Стильова специфіка прози Марії Матіос: до проблеми єдності формальних та змістових чинників [Електронний ресурс] / І. Насмінчук. — Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Npkpnu_fil/2009_18/2_05_Nasmin chukI.pdf
13. Харчук, Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період: навч. посіб. / Р. Харчук. — 2-е вид., стереотип. — К.: ВЦ «Академія», 2011. — 248 с.

СЕКЦЫЯ 9
Мастацкі тэкст у лінгвістычным і метадалагічным дыскурсах

Галина Зыкова (Москва)[*]

МАШИНОПИСЬ И КОМПЬЮТЕРНЫЙ НАБОР КАК СПОСОБЫ АВТОРСКОЙ ФИКСАЦИИ ТЕКСТА: КАКИЕ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ОНИ МОГУТ ПОРОЖДАТЬ? (ИЗ ОПЫТА ПОСМЕРТНЫХ ИЗДАНИЙ СТИХОВ ВС. Н. НЕКРАСОВА)

В текстологии по умолчанию признавалось, что материальный носитель текста есть по отношению к самому тексту нечто вполне внешнее, незначимое (хотя, конечно, этот носитель может быть источником сведений, прежде всего основанием для датировок, чем и занимается палеография). Известно, что авангардисты попытались пересмотреть эту вроде бы неотменяемую истину, так, Крученых в манифесте «Фактура слова» (1923) среди факторов, формирующих именно текст, называет именно то, что всегда было принято относить к области «случайного», находящегося вне текста: «6) фактура начертания (почерк, шрифт, набор, рисунки и украшения, правописание, двойное, тройное написание и т. д.), 7) фактура раскраски: цвет буквы, живопись, полихромия, 8) фактура чтения: декламация, пение, хор, оркестр, публичные выступления…» [1].

Такие высказывания, кажется, оценивались преимущественно как выражение субъективного мнения художника о своем творчестве, не влекущее за собой прямых практических последствий для, например, позднейших издателей; так, «фактурой начертания» и «фактурой раскраски» в текстах молодого В. Маяковского составители позднейших критических изданий, как известно, пренебрегали — чтобы удешевить книгу? ради «удобопонятности», боясь обвинений в формализме?

Однако свойства материальных носителей могут оказаться такими, что ими не получается просто пренебречь, «отказавшись от лишнего». Публикатору, который имеет дело с машинописью и готовит на ее основе книгу, в некоторых случаях — не берусь судить, насколько частых — приходится производить что-то вроде перевода с одного языка на другой; по крайней мере, именно такой перевод (приблизительность, неполная точность которого ощущалась постоянно) проделывали публикаторы авторского свода Вс. Н. Некрасова, зафиксированного в беловой машинописи в начале 1980-х гг. [2]; схожий опыт у меня был недавно при сверке набора с оригиналами для издания, воспроизводящего самиздатские сборники и еще один машинописный авторский свод, начала семидесятых годов [3].

[*]Работа осуществлена в рамках проекта «Социокультурная история литературы: метод и инструментарий» лаборатории «Кросс-культурная история литературы» Центра фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

В случае с машинописью Вс. Н. Некрасова текстологические проблемы, которые все время возникают перед публикатором и которые вряд ли удается вполне разрешить, связаны с тем, что перед нами визуальная поэзия, т. е. такая, в которой потенциально значим любой отступ и интервал, расположение текста на странице. Книжный набор имеет дело со сравнительно ясными вещами: вот отступ на 1 пункт, на 2 пункта; вот интервал одинарный, полуторный и т. п.; интервал, конечно, технически можно сделать любым, но работая на компьютере (или верстая книжку каким-то более старым способом), мы заведомо сознательно делаем отступ или интервал таким, а не другим. Для рукописи — если для автора важен графический образ текста — естественно предположить, что автор изобразил именно то, что хотел. А вот работа с пишущей машинкой, как оказалось, привносит массу потенциально случайного: например, текст не выровнен по левому краю, мы знаем (в том числе по качественным прижизненным публикациям), что у автора отступ (иногда совсем небольшой) — это прием; между тем машинопись прозы, например, критических статей, где отступ приемом никак быть не может, показывает, что эта кривая линия левого края вполне может быть и технической неаккуратностью, случайностью; для автора значимы интервалы, он играет с ними постоянно, это заранее известно — но в конкретной, этой машинописи сплошь и рядом неясно, на самом ли деле этот интервал задуман как больший? и если больший, то насколько? Единственным идеальным решением здесь было бы факсимиле, т. е. отказ от интерпретации, от того, чтобы отделить случайное от намеренного, т. е. текстологическая капитуляция.

Когда автор фиксирует свой текст на компьютере, то с этим для текстолога будет связана опасность другого рода: с высокой степенью вероятности он столкнется с тем, что, пусть редакций (или вариантов) произведения осталось много, источников для обнаружения случайных авторских ошибок / описок нет: по техническим причинам, потому что, продолжая работу над текстом, автор не переписывает его заново (как это было до компьютеров), а копирует исходный файл, со всеми его ошибками, как это делаем и все мы. С таким отсутствием необходимых дополнительных источников — при изобилии редакций — мне пришлось столкнуться, когда я готовила книгу Вс. Н. Некрасова «Самара (слайд-программа) и другие стихи о городах» [4].

Литература

1. Крученых, А. Е. Фактура слова / А. Е. Крученых. — М.: МАФ, 1923.
2. Некрасов, Вс. Н. Стихи 1956–1983 / Вс. Н. Некрасов // Подготовка текста М. А. Сухотина, Г. В. Зыковой, Е. Н. Пенской. — Вологда: Библиотека московского концептуализма, 2012.
3. Некрасов Вс. Н. Авторский самиздат: 1961–1976 / Вс. Н. Некрасов. — М.: Совпадение, 2013.
4. Некрасов Вс. Н. Самара (слайд-программа) и другие стихи о городах / Вс. Н. Некрасов. — Самара: Цирк «Олимп», 2013.

Зінаіда Бадзевіч (Мінск)

ДЗЕЯСЛОЎ У МОВЕ ПАЭТЫЧНЫХ ТВОРАЎ ЦЁТКІ

Дзеяслоў як адна з найбольш ужывальных часцін мовы (пасля назоўніка) мае не толькі разгалінаваную сістэму форм у мове, але і надзвычай багаты сваім зместам. Ім перадаецца дзеянне не абстрактна, не адцягнена, а ў пэўным часе «і з паказаннем усіх адносін, якія выражаюцца выказнікам» [1, с. 411].

Адметнай рысай творчасці многіх пісьменнікаў, у тым ліку і Цёткі (Алаізы Пашкевіч), з'яўляецца выкарыстанне эмацыянальна-псіхалагічных, эстэтычных магчымасцей дзеяслова. Невыпадкова французскі паэт Шарль Бадлер, падкрэсліваючы эмацыянальна-эстэтычную вартасць дзеяслова, называў дзеяслоў «анёлам руху, без якога фраза мёртвая». Сугучную думку выказаў і рускі пісьменнік А. М. Талстой, які пісаў: «Знайсці правільны дзеяслоў для фразы — гэта значыць даць рух фразе» [2, с. 411].

Творчасць Цёткі, «жанчыны з бунтарскай душой», паэтэсы, рэвалюцыянеркі, асветніцы, настаўніцы, артысткі, фельчара, сястры міласэрнасці, рэдактара, публіцыста, — гэта адбітак рамантычнага бачання свету. Паэтэса радасна і непасрэдна захаплялася момантам руху і дзеяння як у жыцці, так і ў прыродзе. Чытаючы яе паэтычныя творы, адразу кідаецца ў вочы незвычайная дынаміка з'яў, пачуццяў, колераў, гукаў, якая дасягаецца незвычайнай «працаздольнасцю» дзеясловаў.

Вось як апісвае Цётка ясны летні дзень, поўны не толькі разнастайных гукаў і фарбаў, але найперш дзеянняў, рухаў: гаспадар *«**бяжыць** з касою на зялёну сенажаць», «Сонца зерне **налівае**, бусл **клякоча** на гумні» , «бабы **мыюць**, хусты **рубяць**», «чутна — ў лесе недзе **трубяць**, **сочаць** гнёзды пастухі», «**дрыжыць** колас, серп аж **пеніць**, **сыпле** іскры з-пад зубоў. Перавясла рукі **шчэміць**, сноп **ісці скакаць** гатоў», «Нат і копы **пайшлі** ў тан. Ім у тахту пожня **свішча**, **падцінае** барабан», « А каліны ды маліны **цягнуць** ручкі за хмялём», «Вецер у губы сабе **дзьме**», «Лес **махае** галавою, дуб, **нахмурыўшыся, спіць**», «Вольха **шэпча** з лешчыною», «Беразняк кусты **смяшыць**», палетак «**б'ецца** ў жывых фарбах»* [3, с. 28–30].

Тая ж дынаміка рухаў, інтэнсіўнасць дзеянняў характэрна і пры апісанні местачковага кірмашу: «***Бягуць** хлопцы і дзяўчаты, **гоняць** быдла, жарабяты», «поўны рынак людцаў крыку, а што смеху, а што рыку! **Гогуць** гускі, **пішчыць** свінне», «Янук **годзіць** новы боты, Юрка **свішча** для ахвоты*».

Агромністай энергіяй, напорам пачуццяў, дзеянняў і рухаў напоўнены вершаваныя радкі, калі паэтэса звяртаецца да «дзецюкоў» увесну. І зноў жа крыніцай экспрэсіі з'яўляецца дзеяслоў у імператыўнай форме:

Дзецюкі, гу-гу-гу!!!
Ўжо вясна на дварэ!
Ўжо трава на лугу,
Ужо кветкі ў траве!
Гэй хутчэй за саху,
*Ды **араць**, ды **араць**...*
Ды ўсім у спяху
***Засяваць, засяваць**...*

Ды глыбей, ўсё глыбей
Зерне ***сыпаць*** *ў зямлю…*
Ды хутчэй, усё хутчэй
Упраўляці *раллю* [2, с. 87].

Бясспрэчна, вясна без рухаў і дзеянняў не ўяўляецца. Абуджэнне прыроды — гэта ўжо рух, змена ў навакольным асяроддзі. Кожны вясновы дзень патрабуе актыўнага дзеяння, інтэнсіўнага руху, трэба ў час зааараць і засеяць, каб хапіла хлеба на год. Таму імператыўныя двухкратныя дзеяслоўныя формы *(ды) араць, (ды) араць, засяваць, засяваць*, аднакратныя *сыпаць, упраўляці* не толькі актуалізуюць сэнсавыя адценні слоў, але і ўзмацняюць агульны эмацыянальны напал верша «Скора прыйдзе вясна», адлюстроўваюць рэаліі сялянскага жыцця.

Абвостранай душэўнай рэакцыяй смутку, узмоцненай сілай Цётчынага перажывання і пяшчоты прасякнуты радкі верша «Восень»

Восень «*гусей гоніць з бацянамі ў далёкі край за моры*». І з гэтым ключом птушак «узнімаецца» цэлы ланцужок дзеясловаў загаднага ладу са значэннем папераджальнасці, перасцярогі *не кляніце, гаварыце, не забіла, не ўкусіла* ці ў форме інфінітыва *вярнуцца клекатаці, забаўляці,* што надае вершаванаму радку гутарковасць, прыналежнасць вуснай форме маўлення:

Птушкі мілы, ***не кляніце****,*
А малітвы ***гаварыце****,*
Каб вас хваля ***не забіла****,*
Каб акула ***не ўкусіла****,*
Каб ***вярнуцца клекатаці***
Пастушкоў ***забаўляці*** [2, с. 40].

Упэўнена і пераканаўча гучыць голас паэткі, «выкрасаючы» з кожнага дзеяслова глыбінны сэнс, у вершы «На магіле». Тут няма цішыні і спакою, статычнасці, як гэта звычайна бывае, а, наадварот, прысутнічае дынаміка рухаў, дзеянняў, бо асноўная тэма верша — гэта не смерць і не быццё, а жыццё і творчасць, і перадаецца ідэя паэтычнага крэда паэтэсы простымі дзеяслоўнымі формамі закончанага трывання будучага часу са значэннем сцвярджальнасці і пераканасці, што перадае аўтарскую сілу духу:

На магіле ***ўзыду*** *дубам.*
Пачну шаптаць *братнім губам*
Аб іх долі, аб свабодзе,
Стану *песняй у народзе!*
Пастух дудку з мяне ***скруціць****,*
Як ***зайграе****, кроў* ***замуціць***… [3, с. 38].

Далей зноў пайшла дынаміка развіцця дзеяння, працэсу. І ўсё гэта перадаецца цэлым радам экспрэсіўных дзеясловаў: «*Гострыя зубы , як бы з пілы,* ***колюць, рэжуць, цягнуць жылы, смаляць, паляць, пякуць, студзяць****, старых, малых са сна* ***будзяць****», «а дзе толькі дудка* ***свішча****, — людзі* ***бягуць****, як на йгрышча*».

Як бачым, абвостраным было ўспрыманне паэтэсай усіх праяў тагачаснага жыцця беларускага народа. Зрокам і слыхам, душою і сэрцам, розумам і пачуццямі ўспрымала яна крыўдную рэальнасць жыцця, усё пазна-

чала яркімі і моцнымі дзеясловамі, якія не маглі не крануць, не ўразіць, не абудзіць жыватворнай сілы народа, не запаліць у яго душы агонь надзеі ў лепшую будучыню.

У стылістычных адносінах дзеясловы, ужытыя ў мастацкіх творах Цёткі, з'яўляюцца разнатыпнымі. Найбольш мнагалікую групу складаюць стылістычна-нейтральныя словы: *бегчы, свістаць, заспяваць, слухаць, бачыць, шаптаць, пець, цвісці, сыпаць, зайграць* і інш. Радзей сустракаюцца гутарковыя (размоўныя) дзеясловы тыпу *свіснуць* у значэнні 'украсці' *«у артысты пэндзаль свісну»*, *распладзіцца* у значэнні 'павялічыцца' *«распладзілась стражнікаў», злізаць у* значэнні 'знішчыць' трэба *«злізаць усіх міністраў, бюракратаў, антыхрыстаў»* і інш.

Надзвычай высокай ступенню экспрэсіўнасці надзелены адвыклічнікавыя дзеясловы тыпу *бахаць, войкаць, грукаць, рыкаць, гопаць, пырснуць*.

Вобразнасць дзеяслова асабліва выяўляецца пры яго метафарычным ужыванні. Часцей за ўсё метафарызуюцца стылістычна-нейтральныя дзеясловы, якія набываюць новае кантэкстуальнае значэнне, і найперш значэнне адухаўлення прадметаў рэчаіснасці: *ісці «сноп ісці скакаць гатоў», пайсці «Нат і копы пайшлі ў так»', хадзіць «Будзе смык вастрэй хадзіць», цягнуць «А каліны да маліны цягнуць ручкі за хмялём», сыпаць, пеніць « Серп аж пеніць, сыпле іскры з-пад зубоў», махаць «Лес махае галавой», скакаць «скрыпка скача»* і інш.

Наглядна-пачуццёвае ўспрыманне выклікаюць такія метафарычныя дзеясловы, як *свістаць «пожня свішча», зяваць «кот на прыпечку зяўне», смяшыць «Беразняк кусты смяшыць», скрыпець «вяроўкі шыбенец скрыпяць», рыкаць «хваля стогнам рыкне», ікаць «бераг болем ікне»* і інш.

Семантычны аб'ём дзеясловаў у паэтычных тэкстах Цёткі надзвычай разнастайны. У залежнасці ад адносін працэсу (дзеяння) да суб'екта ці аб'екта можна вылучыць наступныя тэматычныя групы дзеясловаў:

— дзеясловы працяглага нераўтваральнага ўздзеяння: *пясціць, лашчыць, дарыць, смяшыць, свістаць, плакаць* і інш.;
— дзеясловы перамяшчэння; працэс накіраваны на аб'ект і прыводзіць да змены месцазнаходжання аб'ектаў ў прасторы: *штурхаць, ліць, браць, праляцець, узяць, несці* і інш.;
— дзеясловы пераўтваральнага ўздзеяння; аб'ект атрымлівае дадатковую прымету: *«чутна йграйце, гулка йграйце»* і інш.;
— дзеясловы працяглага, нязменнагастану; працэс непасрэдна не накіраваны на аб'ект і не прыводзіць да змен у суб'екце: *спаць, стаяць, ляжаць, сядзець, быць* і інш.;
— дзеясловы зменнага стану; працэс не звязаны з аб'ектам, але прыводзіць да змен у самім суб'екце: *сохнуць, вянуць, худзець, расцвітаць, чырванець* і інш.;
— дзеясловы руху, перамяшчэння ў прасторы: *бегчы, ісці, крочыць, ляцець* і інш.

Шчыруе паэтэса і ўжываннем дзеясловаў са значэннем імгненнасці, аднаразовасці дзеяння, якія ўключаюць у сваю структуру суфікс *-ну-: стукнуць, грукнуць, пырснуць, скінуць, жахнуць* і інш.

Асабліва сэнсавую і мастацкую выразнасць набываюць дзеясловы-імператывы, з дапамогай якіх перадаецца загад, просьба, пажаданне. Без гэтых граматычных формаў, безумоўна, аўтарцы не магчыма было б рэалізаваць сваю рэвалюцыйна-агітацыйную праграму: *«...Цара павесіць трэба!», «Біце ў звоны, біце ў звоны!», «Кіньма спаць», «Не чакайце, нам зямлю, паны, аддайце!», «Не чакайце, не прасеце, звонкіх песень у мяне», «Чуйце, людзі! Чуйце, чуйце, руку дайце!», «пара, людцы, парваць путы!»,* класавую еднасць, роднасць па працы: *«Дайце, жнейкі, серп займісты, дайце гострую касу, змяту з нівы хлеб зярністы», «Хлеб галодным гаспадарам: ешце, людцы, вы нядарам працавалі ўсё лета, закусіце хоць за гэта», «чутна йграць, гулка йграць»* і інш.

Як бачым, з дапамогай дзеясловаў Цётка перадае ўсе тонкія і складаныя рухі жывой і нежывой прыроды. У аўтарскім радку ён характарызуецца гранічнай выразнасцю, сэнсавай ёмістасцю, садзейнічае дынамічнаму развіццю дзеяння і яго вобразнай актуалізацыі.

Літаратура

1. Буслаев, Ф. И. Историческая грамматика русского языка / Ф. И. Буслаев. — М.:Учпедгиз, 1959. — 624 с.
2. Толстой, А. Н. Собрание сочинений: в 10 т. — М., 1961. — Т. 10. — С. 212.
3. Цётка. Творы / Цётка. — Мінск: Маст. літ., 1976.

Ганна Ніжнік, Святлана Якуба (Мінск)

НАЗОЎНІКАВЫЯ І ПРЫМЕТНІКАВЫЯ ФРАЗЕАЛАГІЗМЫ З НЕГАТЫЎНАЙ ХАРАКТАРЫСТЫКАЙ ЧАЛАВЕКА Ў БЕЛАРУСКАЙ І ПОЛЬСКАЙ МОВАХ: АНІМАЛІСТЫЧНЫ КОД

Анімалістычны, ці заалагічны, код культуры, замацаваны ў фразеалагічнай карціне свету, пададзены багатым лінгвакультуралагічным матэрыялам, які складае значную частку нацыянальнай моўнай свядомасці таго ці іншага народа. Пад заалагічным кодам разумеюць «сукупнасць абумоўленых культурай стэрэатыпных уяўленняў пра ўласцівасці, характарыстыкі або асаблівасці паводзін жывёл, што выступаюць як крыніца асэнсавання чалавекам свету і нясуць у дадатак да сваіх прыродных уласцівасцей функцыянальна значныя для культуры сэнсы» [5, с. 296].

На думку А. Грыбасёвай, «незалежна ад таго, з'яўляецца чалавек прыхільнікам тэорыі Дарвіна і з сімпатыяй глядзіць на свайго кроўнага па паходжанні ці верыць апісанню з'яўлення чалавека на свет, змешчанаму ў Кнізе Быцця, у моўным абшары свету, усталяваным чалавецтвам, ён усё падвяргае ацэнцы» [10, 11]. Вельмі часта гэта ацэнка рэчаіснасці ажыццяўляецца шляхам пераносу якасцей і ўласцівасцей, узятых з жывёльнага свету, на свет людзей. Назвы прадстаўнікоў жывёльнага свету, якія належаць да нейтральнай лексікі, пры ўжыванні ў адносінах да чалавека метафарызуюцца і ў асноўным набываюць экспрэсіўную, негатыўную канатацыю (выключэнне складаюць такія жывёлы, як леў, арол і некаторыя іншыя). Найбольш трапныя выразы

затрымліваюцца ў свядомасці народа і пачынаюць пастаянна ўжывацца для характарыстыкі чалавека.

Фразеалагізмы беларускай і польскай моў, што адносяцца да заалагічнага кода, утварыліся ў выніку пераасэнсавання словазлучэнняў, у склад якіх уваходзяць назвы свойскіх і дзікіх жывёл, птушак, рыб, рэптылій і насякомых. Фразеалагічныя адзінкі з анімалістычным кампанентам валодаюць ярка выражанай нацыянальна-культурнай спецыфікай, якая прадвызначае асацыятыўныя сувязі фразем, і з'яўляюцца неад'емнай часткай фразеалагічных адзінак, што выкарыстоўваюцца пры негатыўнай характарыстыцы чалавека. Значную ролю ў стварэнні такіх характарыстык у беларускай і польскай мовах адыгрывае метафара свойскіх жывёл.

Так, для апісання негатыўных рыс характару асобы ў беларускай фразеалогіі выкарыстоўваюцца адзінкі з такімі кампанентамі, як 'асёл', 'баран', 'каза', 'конь', 'цяля', 'кот', 'сабака', 'свіння'. Найбольшую колькасць фразеалагізмаў, што характарызуюць чалавека з адмоўнага боку, складаюць выразы з кампанентам 'сабака'. Пацверджанне думкі, што сабака ў беларусаў з'яўляецца не толькі сімвалам вернасці, але і ўвасабленнем хітрасці, злосці, сквапнасці і іншых якасцей, трэба шукаць у старажытнасці. Першапачаткова ў свядомасці чалавека замацаваўся вобраз сабакі як жывёлы нячыстай, з чартоўскага акружэння. З развіццём цывілізацыі, калі сабака стаў сябрам чалавека, негатыўная канатацыя вобраза сцерлася, і ён пачаў успрымацца як станоўчы. Аднак старажытныя вераванні захаваліся ў памяці беларускага народа і знайшлі сваё адлюстраванне ў фразеалагічных адзінках. Фразеалагізмы з кампанентам 'сабака' характарызуюць някемлівага, вельмі хітрага і пранырлівага чалавека, а таксама таго, хто сам не карыстаецца чымсьці і іншым не дае гэтым пакарыстацца (*дурны, як сабака да году*, *з-пад сучкі яйцо ўкрадзе, сабака на сене*): *Вельмі ж ты ўжо справядлівы, Андруша. Усе вы Шэметы такія. — Не ўсе. Лукаш табе* ***з-пад сучкі яйцо ўкрадзе***. С. Александровіч [7, с. 564]; *Варта было яму толькі ўзяць у рукі гэтую загавораную шкатулку, як зараз жа, з гэтага моманту і наступіла расплата — немагчымасць сваім багаццем пакарыстацца…* ***Сабака на сене***… А. Федарэнка [7, с. 351].

Ужыванне вобразаў казы, асла ў такіх фразеалагічных адзінках, як *адстаўной казы барабаншчык*, *асёл маляваны* выдатна перадаюць народныя традыцыі. Напрыклад, у аснове фразеалагізма *адстаўной казы барабаншчык* ляжыць старажытны звычай. У кірмашовыя дні выводзілі напаказ «вучонага» мядзведзя, а такасама прыбранага «пад казу» хлопчыка-танцора. Іх суправаджаў барабаншчык, звычайна адстаўны салдат, які барабанным боем прыцягваў увагу гледачоў да асноўных «акцёраў» — мядзведзя і «казы». Роля барабаншчыка была самая сціплая і незайздросная. У беларускай мове выраз стаў ужывацца без уліку яго сапраўднага этымалагічнага вобраза (*адстаўной казы барабаншчык* замест *адстаўны казы барабаншчык*) [8, с. 35]. Да фразеалагізмаў, што характарызуюць чалавека з адмоўнага боку, адносіцца ўласнабеларускі *асёл маляваны*, паходжанне якога, паводле І. Я. Лепешава, звязана з існаваннем вандроўных цыркаў, калі адным з удзельнікаў спектакля

быў размаляваны асёл, які, нягледзячы на афарбоўку, не мяняў сваіх паводзін і заставаўся такім жа ўпартым [8, с. 40].

Вобраз распусніка, блудніка ствараецца пры дапамозе фразеалагічнай адзінкі *кот марцовы*. Слова *марцовы* (сакавіцкі) перайшло ў разрад архаізмаў, а лексема *марац* яшчэ захавалася ў некаторых прыказках, напрыклад, *марац адкусіць палец*. Як адзначае У. Коваль, згодна са славянскім павер'ем, «месяц *марац* — 'месяц катоў', таму што ў гэты час паўсюль у паселішчах чутна мяўканне кошак… а ўсе хлопчыкі, народжаныя ў сакавіку, будуць 'за бабамі бегаць'» [4, с. 89]. У беларускіх фраземах падаецца вобраз сляпога кацяняці для характарыстыкі чалавека, які 'не разбіраецца ў тым, што адбываецца ў наваколлі': *Потым ужо з вяршыні дасягнутага чалавек бачыць, як трэба ісці і якім* ***сляпым кацянём*** *ён тыцкаўся, шукаючы дарогу*. М. Лобан [6, с. 568].

Варта адзначыць, што ва ўнутранай форме некаторых беларускіх фразеалагічных адзінак вобраз жывёлы з'яўляецца дамінуючым. Напрыклад, семантыка фразеалагізма *асёл маляваны* амаль цалкам перадаецца кампанентам-заонімам, бо асёл сам па сабе для беларусаў з'яўляецца сімвалам дурасці, недалёкасці. Атрыбутыўны кампанент у гэтай фраземе выконвае не столькі сэнсаўтваральную, колькі экспрэсіўную функцыю. Разам з тым значэнне большасці фразеалагізмаў не вызначаецца адным толькі анімалістычным кампанентам. Напрыклад, у фраземе *кот марцовы* пры стварэнні вобраза раўназначна ўдзельнічаюць абодва кампаненты, і толькі разам яны складаюць значэнне «распуснік, блуднік».

Такія адмоўныя якасці чалавека, як недалёкасць, глупства, характарызуюцца і пры дапамозе фразеалагізмаў *статак бараноў* і *панургаў статак*. Як адзначае Л. М. Якшук, *панургаў статак* — паўкалька, якая ўзнікла на аснове сюжэта з рамана французскага пісьменніка XVI ст. Ф. Рабле «Гарганцюа і Пантагруэль» і мае значэнне 'натоўп, які бяздумна ідзе за кім-небудзь'. Французскі фразеалагізм *moutons de Panurge* (даслоўна: *бараны Панурга, панургавы бараны*) быў недакладна скалькаваны і набыў выгляд *панургаў статак* (магчыма, пад уплывам рускага выразу *стадо баранов*, які мае аналагічнае значэнне) [9, с. 76].

Што да кампанента 'свіння' ў беларускіх фразеалагізмах, то, на думку А. М. Багушэвіча і А. Л. Садоўскай, «асноўная ідэя, што рэпрэзентуецца праз вобраз свінні ў беларускай фразеалогіі — антыномія, неадпаведнасць пэўных жыццёвых з'яў, сітуацый, атрыбутаў, неадпаведнасць унутранай культуры і паводзін чалавека таму сацыяльнаму становішчу, якое ён займае» [1, с. 16]. Сапраўды, беларускі фразеалагізм з кампанентам 'свіння' *свінтус грандыёзус*, які мае кніжнае паходжанне, ужываецца для характарыстыкі ганебнага, няўдзячнага чалавека, нахабніка.

У беларускай фразеалогіі сустракаюцца адзінкавыя назоўнікавыя і прыметнікавыя фразеалагічныя адзінкі з кампанентамі 'кабыла' (*прышый кабыле хвост* — 'лішняя, непатрэбная асоба'), 'конь' (*конь божы* — 'неразумны чалавек'), 'карова' (*як з казы карова* — 'нікуды не варты, дрэнны'), 'цяля' (*ласкавае* (*ліслівае*) *цяля* — 'той, які ўмее дагадзіць і пакарыстацца абставінамі') і іншымі. Варта адзначыць, што вышэйзгаданыя кампаненты-заонімы як

асобныя назвы жывёл у свядомасці носьбітаў мовы зафіксаваліся са станоўчай канатацыяй, аднак пры дапамозе агульнай карціны, створанай фраземамі з гэтымі кампанентамі, чалавеку даецца негатыўная характарыстыка.

Частотнасць выкарыстання той або іншай назвы жывёлы ў польскай фразеалогіі неаднолькавая. Найбольш пашыраны ад'ектыўныя і субстантыўныя фразеалагізмы, у склад якіх уваходзяць назвы такіх свойскіх жывёл, як сабака, вол, баран, казёл, што тлумачыцца іх цесным кантактам з чалавекам. Паводзіны і звычкі гэтых жывёл склалі вобразную аснову пры фарміраванні шматлікіх фразеалагічных адзінак. Так, асёл, баран, казёл, вол асацыіруюцца з упартасцю, недалёкасцю (*uparty jak koziół* 'упарты як казёл', *barania głowa* 'някемлівы', *skończiny osiół* 'чысты дурань', *głupi jak cap* 'дурны як бык'): — *Trudno was przekonać... — Dlaczego trudno?.. Tylko* ***skończonego osła*** *nie można przekonać do słusznej sprawy.* J. Wawrzak [3, c. 397]; — ***Głupiś jak*** *ten* ***baran****! — cisnęła ramionami i porzła.* W. Reymont [2, c. 191]; — *Słuchaj, chłopie! Szkoda mi twojej głowy, ale rozumu nie szkoda, ile żeś jesteś* ***głupi jak cap****.* H. Sienkiewicz [2, c. 238]). У польскай моўнай карціне свету пры дапамозе фразеалагічнай адзінкі *wół roboczy* 'пра таго, хто многа працуе' ствараецца негатыўны вобраз чалавека, які цягне многа рознай даручанай іншымі работы. Г. Дамбровска сцвярджае, што фразеалагізмы з кампанентамі 'асёл', 'баран', 'казёл', 'вол' метафарычна абазначаюць недалёкага чалавека і найчасцей служаць для характарыстыкі мужчыны [11, с. 158].

У польскай фразеалогіі назіраецца вялікая група фразеалагічных адзінак з кампанентам 'сабака', што характарызуюць асобу як: а) злую (*zły jak pies* 'вельмі злы'), б) нікому не патрэбную (*jak pies w kręgielni* 'як бочка без абручоў'), в) няўпэўненую ў сабе (*siedzieć jak pies na płocie* 'адчуваць сябе няўпэўнена'), г) пазбаўленую волі (*ktoś jest uwiązany jak pies na łańcuchu* 'як сабака на ланцугу'), а таксама мужчын, ахвочых да жанчын (*ktoś jest pies na kobiety* 'бабнік').

К. Масёлэк-Класіньска, даследуючы асаблівасці фразелагізмаў з кампанентам 'сабака', адзначае, што польская мова замацавала толькі некаторыя аспекты рэчаіснасці: «Шмат фразеалагізмаў звязана з сабакамі, якія жывуць на вуліцы, і толькі адзін фразеалагізм узнік з назіранняў за жыццём сабакі, які жыве ў доме гаспадароў» [12, с. 75]. Так, пры дапамозе фразеалагічнай адзінкі *delikatne francuskie pieski* 'далікатны, як французскі шчанюк', палякі характарызуюць залішне далікатных людзей, пестуноў: — *Jakoś nie dało się słyszeć, żeby komuś żebra połamali. Od kiedy to takie* ***delikatne francuskie pieski*** *się zrobiliśmy.* S. Wiech [3, c. 176].

Пры дапамозе фразеалагізмаў з кампанентам 'цяля' палякі асуджаюць чалавека невыбітнага, мяккацелага, недалёкага, які баіцца сябе праявіць, пры гэтым акцэнтуецца ўвага на семантычных складніках маладосці і няўпэўненасці: *Cóż to za głupie cielę ta Aniusia, cóż to za głupie* ***cielę marynowane****.* S. Żeromski [2, с. 261]. Праз асацыяцыю з каровай, жывёлай, якая ў сельскай гаспадарцы многіх славянскіх народаў з'яўляецца найбольш шанаванай, успрымаецца як «карміцелька», апісваецца чалавек, з якога цягнуць грошы,

якога выкарыстоўваюць у асабістых мэтах: *dojna krowa* (‘пра крыніцу даходу, што выкарыстоўваюць працяглы час’).

У польскай мове адзначаем фразеалагізм *królik doświadczalny* (‘пра таго, на кім што-небудзь правяраюць, выпрабоўваюць’), заснаваны на назіранні за прафесійнай дзейнасцю чалавека. Пры дапамозе вышэйзгаданай фразеалагічнай адзінкі палякі асуджаюць бязвольную асобу, якая паддаецца на розныя эксперыменты.

Такім чынам, цесны кантакт са свойскімі жывёламі і ўяўленні пра іх замацаваліся ў моўнай карціне свету беларусаў і палякаў у выглядзе фразеалагізмаў, якія перадаюць адметнасці нацыянальнага характару. Ад’ектыўныя і субстантыўныя фраземы беларускай і польскай моў, звязаныя з адмоўнай характарыстыкай чалавека, утрымліваюць анімалістычныя кампаненты, якія маюць негатыўную канатацыю і адлюстроўваюць агульныя міфалагічныя ўяўленні славян пра свойскіх жывёл. Так, беларусы і палякі асуджаюць някемлівасць (*адстаўной казы барабаншчык*, *głupi jak cap*), упартасць (*асёл маляваны, uparty jak kozioł*) і іншыя якасці. Мужчын, ахвочых да жанчын, палякі характарызуюць пры дапамозе фразеалагізма з кампанентам ‘сабака’ (*ktoś jest pies na kobiety)*, а беларусы — з кампанентам ‘кот’ (*кот марцовы*).

У беларускай фразеалогіі адлюстраваліся такія негатыўныя рысы характару, як хітрасць і пранырлівасць (*з-пад сучкі яйцо ўкрадзе*), няздатнасць ні да чога (*як з казы карова*), уменне дагадзіць і скарыстаць сітуацыю (*ласкавае цяля*) і інш.

Асаблівасцю польскай фразеалогіі з’яўляецца адмоўнае стаўленне да асобы працавітай, але мяккацелай (*wół roboczy)*, да залішне далікатных (*delikatne francuskie pieski)*, няўпэўненых (*siedzieć jak pies na płocie*), бязвольных (*ktoś jest uwiązany jak pies na łańcuchu*) і злых (*zły jak pies*) людзей. Адмоўна ацэньваецца асоба, якую можна выкарыстаць у асабістых мэтах (*dojna krowa*).

Такім чынам, даследаванне назоўнікавых і прыметнікавых фразем з адмоўнай характарыстыкай чалавека праз метафару свойскіх жывёл анамалістычнага кода дазваляе прасачыць логіку і адметнасць мыслення носьбітаў мовы пры адборы пэўных кампанентаў з шэрагу іншых, адзначыць ментальныя асаблівасці прадстаўнікоў беларускага і польскага этнасаў.

Літаратура

1. Багушэвіч, А. М. Вобраз свінні ў беларускай фразеалогіі / А. М. Багушэвіч, А. Л. Садоўская // Працы кафедры сучаснай беларускай мовы. — Мінск: РІВШ, 2008. — Вып. 7. — С. 16−19.
2. Гюлумянц, К. Польско-русский фразеологический словарь: в 2 т. / К. Гюлумянц. — Минск: Экономпресс, 2004. — Т. 1: А — М. — 688 с.
3. Гюлумянц, К. Польско-русский фразеологический словарь: в 2 т. / К. Гюлумянц. — Минск: Экономпресс, 2004. — Т. 2: Н — Я. — 719 с.
4. Коваль, У. І. Народныя ўяўленні, павер’і і прыкметы: давед. па ўсходнеславянскай міфалогіі / У. І. Коваль. — Гомель, 1995. — 180 с.
5. Красных, В. В. Свой среди чужих: Миф или реальность? / В. В. Красных. — М.: Гнозис, 2003. — 375 с.
6. Лепешаў, І. Я. Слоўнік фразеалагізмаў: у 2 т. / І. Я. Лепешаў. — Мінск: Беларуск. энцыкл. імя П. Броўкі, 2008. — Т. 1: А — Л. — 672 с.

7. Лепешаў, І. Я. Слоўнік фразеалагізмаў: у 2 т. / І. Я. Лепешаў. — Мінск: Мінск: Беларуск. энцыкл. імя П. Броўкі, 2008. — Т. 2: М — Я. — 704 с.
8. Лепешаў, І. Я. Этымалагічны слоўнік фразеалагізмаў / І. Я. Лепешаў. — Мінск: Беларуск. энцыкл. імя П. Броўкі, 2004. — 443 с.
9. Якшук, Л. М. З этымалагічных нататак па фразеалогіі / Л. М. Якшук // Славянская фразеология в ареальном, историческом и этнокультурном аспектах. — Гомель, 2005. — С. 75−79.
10. Grybosiowa, A. Jak historyk języka polskiego rozumie opozycje homo-animal / A. Grybosiowa // Język a kultura. — Wrocław, 2003. — Tom 15. — C. 9−15.
11. Dąbrowska, A. Wężem pożądań wejdę do twej duszy — nazwy zwierząt w polskim słownictwie erotycznym / A. Dąbrowska // Język a kultura. — Wrocław, 2003. — Tom 15. — C. 157−188.
12. Mosiołek-Kłosińska, K. Motywacja związków frazeologicznych zawierających wyrazy pies i kot / K. Mosiołek-Kłosińska / Etnolingwistyka. — Lublin, 1995. — Tom 7. — C. 21−31.

Ларыса Кныш (Мінск)

НЕВЕРБАЛЬНЫЯ СРОДКІ Ў МАСТАЦКІМ ДЫЯЛОГУ: ТЭМБР І ТЭМП МАЎЛЕННЯ Ў СКЛАДЗЕ АЎТАРСКАЙ РЭМАРКІ (ПАВОДЛЕ ПРОЗЫ М. ГАРЭЦКАГА)

Існуе вялікая колькасць сродкаў, якія садзейнічаюць раскрыццю і разуменню маўленчых зносін. Жэсты, міміка, праксеміка, акулістыка, прычоскі, асабістыя прадметы, адзенне, дзеянні — усё гэта тыя кампаненты камунікацыі, на долю якіх прыпадае добрая частка перадачы самай разнастайнай інфармацыі. Яны не толькі адлюстроўваюць індывідуальную спецыфіку маўлення той ці іншай асобы, але перадаюць эмацыянальны стан і душэўную энергію, дазваляюць меркаваць пра маўленчую культуру моўцы ўцэлым. Не менш важную ролю адыгрываюць тыя складнікі, якія непасрэдна ўласцівы вуснаму маўленню: тэмп, тэмбр, інтанацыя, сіла голасу і інш. — сэнс выказвання часам знаходзіцца ў поўнай залежнасці ад іх.

Усе названыя сродкі ў адпаведнасці з уласна лінгвістычнай трактоўкай даследчыкі разглядаюць як невербальныя (паралінгвістычныя), з ліку якіх вылучаюць:

— фанацыйныя (сіла голасу, тэмп, тэмбр, рытм, розныя меладычныя з'явы і г. д.);
— кінетычныя (жэсты, рухі цела, міміка);
— праксемічныя — камунікатыўна значныя прасторавыя параметры чалавечых паводзін (адлегласць паміж моўцамі, палажэнне корпуса ў адносінах адзін да аднаго);
— графічныя (тып напісання літар і пунктуацыйных знакаў (почырк), графічныя знакі і інш.);
— змешаныя.

Паралінгвістычныя сродкі суправаджаюць вуснае гутарковае маўленне і разам з уласна лінгвістычнымі дапамагаюць раскрыць камунікатыўную сітуацыю ў цэлым. «Усякае выказванне, — слушна заўважае А. Л. Васільева, — можа быць двухслойным, складацца з асноўнага, прадметна-лагічнага зместу і ацэначна-эмацыянальнай канатацыі. Калі першае перадае пэўную інфармацыю,

то другое выражае адносіны моўцы да гэтай інфармацыі. Для перадачы разнастайных відаў эмацыянальнага зместу і прыцягваюцца ўсе дадатковыя, невербальныя, кампаненты» [2, с. 19].

Невербальныя сродкі сталі неад'емным складнікам мастацкага дыялогу, тут яны маюць большую функцыянальную нагрузку, чым у вусным гутарковым маўленні, і атрымліваюць экспліцытнае выражэнне. Пры адлюстраванні невербальных кампанентаў у маўленні дзейных асоб асноўную ролю выконвае аўтарская рэмарка (каментарый) — элемент канструкцый з простай мовай.

Ва ўмовах мастацкага дыялогу роля аўтарскай рэмаркі надзвычай вялікая: яна выконвае функцыю ўводу моўных хадоў і характарызуе індывідуальнасць моўцы, яго эмацыянальны стан, манеру маўлення, раскрывае пачуцці і эмоцыі падчас гутаркі, стаўленне да прадмета гаворкі, а таксама перадае адметныя асаблівасці голасу кожнага персанажа. У цэнтры нашай увагі апынуліся рэплікі персанажаў, якія ўтрымліваюць фанацыйны кампанент: тэмбр голасу і тэмп.

Т э м б р (англ. speech timbre, suprasyntactic timbre) — спецыфічная звышсегментная афарбоўка маўлення, якая надае яму тыя ці іншыя экспрэсіўна-эмацыянальныя якасці [1, с. 472]. Тып голасу можа быць агульным, але ў кожнага чалавека свой тэмбр, як свой адбітак пальцаў.

Характар тэмбравай афарбоўкі вельмі складаны, таму лінгвісты і пісьменнікі ў апісаннях падкрэсліваюць самае рознае (зрокавае, слыхавое, асязальнае, эмацыянальнае і інш.) успрыняцце тэмбру: *звонкі, мяккі, светлы, сухі, сярдзіты, цвёрды, цёмны, хмуры* і інш. У творах М. Гарэцкага сустракаем *абурлівы, афіцыяльны, апаўшы, высокі, вугнавы, дрыжачы, глухі, гняўлівы, грубы, грэблівы, густы, звінячы, звяглівы, зласмешны, жалобны, іранічны, какетлівы, капрызны, ласкавы, ліслівы, масляны, мяккі, насмешлівы, нутраны, паважаны, пазяблы, парушаны, прастудны, роўны, рыпучы, сіпаты, скрыпучы, спакойны, трапяткі, хваравіты, хрыпаты, хрыплы*. Аўтарскі каментарый выконвае важную ролю пры адлюстраванні тэмбравай афарбоўкі голасу: ён дапамагае «пачуць» голас кожнай асобы, улавіць самыя тонкія змяненні і вібрацыі голасу: *— Максім! —* ***кажа*** *Адарка мужу* ***хрыплым, прастудным голасам****, —* *няго ты слеп, хоць бы якую асіну з лесу звёз, жолаб выдаўбаў; зірні — уся жыжка выцякае, калі гэтыя свіначкі, ваўкі іх парэж, усё з нагамі ды з нагамі ў яду* [3, т. 1, с. 193]. *— І цяпер вам кажуць: у вас няма змагання класаў перад агульным ворагам… О, не! Яно ёсць!! —* ***высокай, хваравітай, звінячай нотаю крыкнуў ён****...* [4, с. 19].

Тэмбр голасу перш за ўсё паведамляе пра настрой героя і ўнутраны эмацыянальны стан: *— Б ы в а й ц е з д а р о в ы , Аля… Так? —* ***апаўшым голасам, абезнадзееўшы, спытаўся*** *ён* [4, с. 23]. *— Калі ласка, і мне скруціце, —* ***папрасіў я такім капрызным, хворым голасам, што аж самому было сорамна*** [3. т. 3, с. 105]. *— Што ты кажаш?! —* ***спытаўся Абдзіраловіч парушаным, але такім голасам, у якім сам помала чуў патрэбнага пачуцця****, і зганіў сябе за тое* [4, с. 87]. *— А лістоў, дзядзька, няма? —* ***нібы зусім роўным і спакойным голасам пытаецца*** *нявестка* [3. т. 3, с. 125]. *А ён разгладзіў сваю чорненькую бародку, пабалаваўся залатым ланцужком каля верхняе кішэні ў*

камізэльцы і потым ***спакойным, роўным, чыстым голасам сказаў****: — Вот что, друг любезный…* [3. т. 3, с. 182].

Тэмбр голасу можа раскрываюць адносіны паміж субяседнікамі. У залежнасці ад пэўнай сітуацыі ці абставін, адносіны могуць быць шчырыя, няшчырыя, прыхільныя, непрыхільныя, пагардлівыя, грэблівыя, наўмысна ліслівыя і інш.: *Ізвініце! —* ***далікатна, але грэбліва сказала*** *паненка за Лявонаваю спіною і разам з студэнцікам увайшла ў канцылярыю. — Ці няможна паслаць грошы? —* ***зусім іншым, прыяцельскім і какетліва-жартлівым тонам звярнулася*** *яна да паштмейстара: — Дзень добры, пане начальнік!* [3, т. 2, с. 70]. — *Што табе, дурню? — ізноў* ***спытаўся ён грэблівым голасам*** [3, т. 1, с. 262]. — *Пяхцер пад паветку занясі, а каня гунькаю накрый, —* ***гаворыць той ласкавым голасам*** [3, т. 1, с. 235].

Тэмбравая характарыстыка можа быць пастаяннай ці адметнай прыкметай маўлення пэўнай асобы, што перадаецца ў рэмарцы праз прыналежны займеннік *свой;* прыслоўе + займеннік *заўсёды свой*: *— Міласці просім, міласці просім, Рыгоравіч, —* ***адказаў*** *яму за ўсіх* ***Мікіта сваім заўсёды жартаўліва-ласкавым голасам*** [3, т. 2, с. 18]. *— Да вас, да вас, Мікола Навумавіч, даруйце, што так спазнілісь у дарозе, —* ***сваім мяккім і крыху дрыжачым, густым нутраным голасам кажа Іра****, — да вас і ў важнай справе* [4, с. 63].

Т э м п маўлення (*італ*. tempo, ад *лац*. tempus ‘час’) — хуткасць вымаўлення гукаў, складоў, слоў з’яўляецца адным са складнікаў індывідуальна-маўленчай характарыстыкі моўцы [5, с. 508]. Некаторыя асобы маюць сярэдні, умераны тэмп маўлення, другія гавораць хутка, іншыя — вельмі павольна. Аўтарскі каментарый бярэ на сябе асноўную долю нагрузкі ў тым, каб перадаць тэмп маўлення персанажаў. Часта такая прыкмета выступае як характэрная, пастаянная, як індыкатар індывідуальнасці: *Слухачы цясней падходзяць да паведача, асабліва апалчэнцы і наогул усякія «маладыя», «шэрыя» і «шляпы», з пачцівасцю глядзяць на героя, а ён, накруціўшы цэлаю рукою свае бялявенькія шыльцы і па-забіяцку крутнуўшы ўгору галавою,* ***кажа сваёю маскоўскаю скорагаворкаю:*** *— Я бумажки в оба кармана… Казак тоже… «Много ли?» — грит… Сочли: у меня 870, у него тоже… рублей 900* [3, т. 3, с. 115].

Але тое, што пэўная асоба мае індывідуальны тэмп маўлення, зусім не азначае, што яна не можа свядома, пад уплывам нейкіх абставін, у нейкай пэўнай сітуацыі змяніць хуткасць маўлення. У творах мастацкай літаратуры тэмпавыя змяненні пісьменнік часцей адлюстроўвае як прыкмету, па якой чытач можа меркаваць пра эмацыянальны стан моўцы, напрыклад: *— Ат! Нічога ты, Лёлька, не разумееш, —* ***скоранька адказала*** *яна, — не магла ж я сама бегаць за гэтым святым Абдзіраловічам, калі ён не хацеў гуляць з намі…* [4, с. 47]. Аўтарская рэмарка дае не толькі інфармацыю пра тое, як вымаўляецца рэпліка, але і перадае ўзрушаны, усхваляваны стан гераіні, яе адносіны да таго, аб кім ідзе гаворка, — адносіны пагардлівыя, абыякавыя.

Як правіла, тэмп маўлення паскараецца пры эмацыянальным напружанні. Хуткі тэмп можа перадаваць нецярплівасць, усхваляванасць, узрушанасць,

радасць, а таксама злосць, страх, трывогу: **—** *Аля! — у трывозе, і запыхаўся,* ***і хапаўся скарэй сказаць*** *усё,* ***і дрыжачым голасам прамовіў*** *ён. — Скажыце мне, Аля, што гэта ёсць? Няўжо ўсё скончана?* [4, с. 23]. Павольны тэмп маўлення суправаджае няўпэўненасць, задуменнасць, абыякавасць, а таксама разгубленасць, бездапаможнасць: *— А-а… —* ***працягнуў*** *студэнт* ***у задумленні*** [3, т. 1, с. 78]. *— Не… —* ***працягнула*** *яна* ***ў раздум'і****. — Не, не спадабаўся. Бліжэй ёсць лепшыя, толькі блізкіх я не хачу браць…*[3, т. 1, с. 326]. *Анэта, паслухаўшы,* ***працадзіла****: — Ці гэта ў іх гульня, цётачка! Адна нуда толькі…* [3, т. 1, с. 283]. *— Сляпо-о-ому, убо-о-гаму, пано-о-очкі даражэ-э-энькія! —* ***цягнуў ля сценкі адным вагам*** *старац у чорным падраным паліце, з кіем у руках і з насунутаю на вочы кепкаю* [3, т. 2, с. 79].

Інтанацыйнае багацце тэксту ствараюць таксама рэмаркі, у якіх адначасова перадаецца тэмп і сіла голасу (праз дзеясловы маўлення, прыслоўі і кампаратыў): *А яна, нібы з гонарам, нібы сарамліва,* ***ціханька і скоранька дадала****: — Праз Ромуся можна ўстроіць…*[3, т. 3, с. 208]. *— Як, дык, хай, якдыкхай, якдыкхай, якдыкхай!… —* ***усё шпарчэй і галасней чулася*** *ў класе* [3, т. 2, с. 141].

У некаторых прыкладах структура самога выказвання перадае тэмп маўлення: *— Каб ты свету божага не бачыў, як, апрача картаў, нічога не бачыш. Каб ты з услона не злез, як ты з-за іх не вылазіш, удвору не йдзеш. Гультай ты, каб табе, каб ты, га-го-го, — як з торбы гарох, пасыпала яна* [3, т. 1, с. 161]. З прыклада відаць, што інтанацыйны пачатак бяруць паасобна аформленыя і сінтаксічна завершаныя сказы-праклёны. Адлюстраванню тэмпу дапамагаюць наступныя сінтаксічна незавершаныя рэплікі *каб ты, каб табе,* якія перадаюць хуткасць і бясконцасць «жаночай словатворчасці», што пераходзіць у рэшце рэшт у гукаперайманне *'га-го-го'*. Пры гэтым аўтарская рэмарка *як з торбы гарох пасыпала яна* ўзмацняе тэмпавую характарыстыку.

Паколькі маўленне аналізуецца ў межах дыялогу, то зразумела, што ў залежнасці ад тэмы (ці змены тэмы) гутаркі, абставін, сітуацыі, мяняюцца і тэмпавая характарыстыка маўлення, сіла голасу, тэмбравыя адценні, бо яны часцей выступаюць не ў якасці пэўнай пастаяннай маўленчай рысы (хоць і такое мае месца), а як прыкмета, якая перадае рэакцыю моўцы і эмацыянальны стан.

Гутарковае маўленне дзейных асоб — гэта стылізаваны пісьменнікам моўны матэрыял, і пры адлюстраванні разнастайных невербальных сродкаў гутарковай камунікацыі ў мастацкім тэксце самую непасрэдную ролю выконвае аўтарская рэмарка.

Літаратура

1. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова — 2-е изд., стер. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — 576 с.
2. Васильева, Е. Л. Невербальные компоненты коммуникации и речевые акты: нНа материале современного английского языка: дис. … канд. филол. наук. — Минск, 2002. — 115 с.
3. Гарэцкі, М. Збор твораў: у 4 т. — Мінск: Маст. літ., 1984–1986.
4. Гарэцкі, М. Творы. Мінск: Маст. літ., 1990. — 629 с.
5. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. — М.: Сов. энцикл., 1990. — 685 с.

Елена Маюк (Минск)

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ИМПЛИЦИТНОЙ ОБЪЕКТИВАЦИИ ПОЛНОЙ МОЩНОСТИ МНОЖЕСТВА В БЕЛОРУССКИХ И АНГЛИЙСКИХ ПАРЕМИЯХ

Количественные отношения предметов, их признаков, действий и ситуаций являются фактом объективной действительности, который изучается в ряде наук — математике, философии, лингвистике, физике и т. д. Категория количества — одна из философских категорий, являющаяся результатом познания свойств внешнего мира. Объективно существующее количество получает в языке специфическое отражение, образующее совместно с языковыми материальными средствами его выражения языковую категорию квантитативности (количества), которой, как и всякой категории языка, свойственны план содержания и план выражения.

Языковые средства вербализации квантитативных представлений демонстрируют особенности восприятия количества определенным этносом под влиянием экстра- и внутрилингвистических факторов. В белорусской лингвистике и литературоведении языковые средства выражения категории квантитативности анализируются в работах А. Е. Супруна, П. В. Верхова, М. А. Жидовича, А. И. Наркевича, А. И. Чабярук [7; 1; 3; 5; 8]. Однако категория квантитативности в белорусском языке в сопоставлении с неблизкородственными языками пока не стала отдельным предметом исследования ученых.

Настоящая статья посвящена контрастивному исследованию белорусских и английских компонентов с имплицитной формой выражения квантитативной семы полной мощности множества (тотального множества), соотносимых с логическим понятием квантора всеобщности. Под квантором всеобщности мы понимаем условие, которое верно для всех обозначенных элементов множества. Семантический анализ паремиологических текстов (126 белорусских и 138 английских пословиц) выделил 10 белорусских и 8 английских квантитативных единиц, реализующих имплицитное значение тотального множества. Результаты исследования представленны в таблице 1.

Таблица 1

Белорусские и английские компоненты со смысловой нагрузкой полной мощности множества

Форма выражения полной мощности множества	**Белорусские компоненты, частотность**	**Английские компоненты, частотность**
Имплицитная	**а) всеобщность и время:** *заўсёды / заўсягда* (56), *усягда* (11); **б) всеобщность и место:** *усюды* (32); **в) всеобщность и люди:** *свет* (9), *мір* (2), *горад* (1), *сяло* (1), *вёска* (1), *вуліца* (1);	**а) всеобщность и время:** *always* ‘всегда, при всех обстоятельствах’ (56), *ever* ‘всегда, вечно’ (13); **б) всеобщность и место:** *everywhere* ‘всюду, повсюду, везде’ (5); **в) всеобщность и люди:**

Форма выражения полной мощности множества	Белорусские компоненты, частотность	Английские компоненты, частотность
	г) всеобщность и объем: *поўна* (12);	*world* ‘население земного шара, человечество’ (22), *common* ‘общий, для всех’ (12); **г) всеобщность и объем:** *full (of)* ‘полный, налитый или наполненный до краёв’ (24), *fill* ‘заполнять, наполнять (*что-л.*)’ (5), *to the skin* ‘до последней нитки; полностью’ (1)

Семантический анализ паремиологических текстов выявил 4 подгруппы имплицитной передачи семы полной мощности множества:

а) значение всеобщности и времени (белорус. *заўсёды // заўсягда, усягда*; англ. *always* ‘всегда, при всех обстоятельствах’, *ever* ‘всегда, вечно’) — отображает постоянное выполнение того или иного действия: *Хто навуку паважае, той* ***заўсёды*** *з уражаем* [6, с. 532]. *Хто не ўмеець, той* ***усягды*** *мыляецца* [6, с. 292]. *The unexpected* ***always*** *happens* — буквально ‘Непредвиденное всегда происходит’ [11, с. 10]. *Cruelty is a tyrant that’s* ***always*** *attended with fear* — буквально ‘Жестокость — это тиран, всегда сопровождаемый страхом’ [11, с. 50]. *Mills and wives are* ***ever*** *wanting* — буквально ‘Мельницам и женам всегда мало’ — ‘о недостатках брака’ [11, с. 169];

б) значение всеобщности и места (белорус. *усюды*; англ. *everywhere* ‘всюду, повсюду, везде’) — отображает тотальное множество мест: ***Усюды*** *добра, а дома лепей* [4, с. 531]. *Learning is a treasure that accompanies its owner* ***everywhere*** — буквально ‘Знания — это богатство, сопровождающее ее владельца везде’ [11, с. 150];

в) значение всеобщности и людей (белорус. *свет*, *мір*, *горад*, *сяло*, *вёска*, *вуліца*; англ. *world* ‘люди’, *common* ‘общий, для всех’) — отображает всеобъемлющее количество людей: ***Увесь*** *свет не навучыш* [6, с. 180]. *Саха і барана самі не багатыя, а* ***ўвесь*** *мір кормяць* [6, с. 118]. *Свіння скажа бораву, а бораў* ***усяму*** *гораду* [6, с. 394]. *Кума кумé ды па* ***ўсём*** *сяле* [6, с. 394]. *Бабка бабцы сказала —* ***уся*** *вёска знала* [6, с. 78]. *Скажы адной курыцы, а яна* ***ўсёй*** *вуліцы* [6, с. 394]. *When money speaks the* ***world*** *is silent* — буквально ‘Когда говорят деньги, все замолкают’ — ‘о могуществе денег’ [11, с. 279].

г) значение всеобщности и объема (белорус. *поўны*, англ. *full (of)* ‘полный, налитый или наполненный до краёв’, *fill* ‘заполнять, наполнять (*что-л.*)’) — отображает абсолютную наполненность вместилища, которому может противопоставляться его пустота, ассоциируемая с нулевым количеством: *Ягадка да ягадкі — і* ***поўны*** *збан* [6, с. 73]. *When the cup is* ***fullest*** *then bear it fairest* — буквально ‘Полную до краев чашку несут очень осторожно’ — ‘об осторожности, которую нужно соблюдать в рискованных делах’ [10, с. 160]. *Bind the sack before it be* ***full*** — буквально ‘Завязывай мешок прежде, чем он (доверху) полон’ — ‘знай во всем меру’ [12, с. 15]. *A cold April the barn will*

fill — буквально ‘Холодный апрель наполнит амбар’ — ‘о природных явлениях’ [9, с. 209]. *The best food is that which* ***fills*** *the belly* — буквально ‘Лучшая еда та, которая наполняет желудок’ — ‘о желаемой еде’ [11, с. 79].

А в английских паремиях значение всеобщности может быть внесено в смысл паремии с помощью квантитативной единицы *common* ‘общий, для всех’: *The* ***common*** *horse is worst shod* — буквально ‘Лошадь, принадлежащая всем, хуже всех подкована’ [10, с. 138]. *Among friends all things are* ***common*** — буквально ‘У друзей все общее’ [11, с. 106].

Кроме того, в английской пословице *A Scottish mist will wet an Englishman* ***to the skin*** — буквально ‘Шотландский туман промочит англичанина до нитки’ — ‘всего целиком, полностью намочит’ значение всеобщности образно передается сочетанием *to the skin*.

Сопоставительное исследование лексических способов имплицитной репрезентации значения полной мощности множества в паремиологических текстах белорусского и английского языков выявило наличие типологически общих и национально-специфических черт. Семантический анализ белорусских и английских паремий выявил 4 подгруппы имплицитной передачи семы тотального количества: а) значение всеобщности и времени; б) значение всеобщности и места; в) значение всеобщности и людей; г) значение всеобщности и объема.

Особенностью для английских паремий является имплицитная реализация семы тотального количества с помощью квантитативных единиц *common* ‘общий, для всех’ и *to the skin* ‘всего целиком’.

Литература

1. Вярхоў, П. В. Лічэбнік у беларускай мове: Параўнальна з рус. і укр. мовамі / П. В. Вярхоў. — Мінск: Выд-ва БДУ, 1961. — 36 с.
2. Галич, Г. Г. Семантика и прагматика количественной оценки (на материале современного немецкого языка): дис. док. филол. наук / Г. Г. Галич. — СПб. — Омск, 1999. — 340 с.
3. Жыдовіч, М. А. Назоўнік у беларускай мове: у 2 ч. / М. А. Жыдовіч. — Мінск: Выд-ва БДУ, 1969. — Ч. 1: Адзіночны лік. — 229 с.
4. Лепешаў, І. Я. Тлумачальны слоўнік прыказак / І. Я. Лепешаў, М. А. Якалцэвіч. — Гродна: ГрДУ, 2011. — 695 с.
5. Наркевіч, А. І. Назоўнік: Граматычныя катэгорыі і формы / А. І. Наркевіч. — Мінск: Выд-ва БДУ, 1976. — 248 с.
6. Прыказкі і прымаўкі: у дзвюх кнігах / Рэд. А. С. Фядосік. — Мінск: Навука і тэхніка, 1976. — Кн. 1. — 560 с.; Кн. 2. — 616 с.
7. Супрун А. Е. Общая характеристика семантики количества / А. Е. Супрун // Теория функциональной грамматики. Качественность. Количественность / Под ред. А. В. Бондарко. — СПб.: Наука, 1996. — С. 162–170.
8. Чабярук, А. І. Лічэбнік у беларускіх гаворках / А. І. Чабярук. — Мінск: Навука і тэхніка, 1977. — 104 с.
9. Proverbs of all nations / W. Kent. — London: W. Kent & co., 1861. — 238 p.
10. The Oxford dictionary of English proverbs / P. F. Wilson. — 3rd edition. — Oxford: The Clarendon Press, 1992. — 950 p.
11. The Penguin Dictionary of Proverbs / Jonathan Law. — 2nd ed. — London: Penguin Books Ltd, 2000. — 365 p.

12. 1000 English Proverbs and Sayings [Electronic resource]. — UL.to, 2008. — Mode of access: http://ebookbrowse.com/1000-english-proverbs-and-sayings-tmp4e87b130-pdf-d168698681. — Date of access: 7.06.2013.

Анна Квачек (Минск)

СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В РОМАНЕ Ж.-М. Г. ЛЕКЛЕЗИО «ПУСТЫНЯ»

Французское национальное сознание имеет синтетическую природу. Это определило символическую многоплановость пространственных образов Ж.-М. Г. Леклезио, например, образ Пустыни, в которой обитают кочевые племена. Как известно, выходцы из стран Магриба (Северная Африка: Алжир, Тунис и Марокко) считаются полноправными гражданами Французской Республики, хотя и представляют менталитет. Ряд мусульманских революций призошел только после того, как ливанский лидер Муаммар Каддафи заявил в 1979 г., что Сунны важнее Корана.

События, изложенные в романе Ж.-М. Г. Леклезио «Пустыня», начались зимой 1909 г. в Марокко с высадки французов на побережье Северной Африки. Поскольку берберы не признавали никаких мирных соглашений, Франция приступила к военным действиям. В марте 1912 г. после окончательного поражения арабов была подписана Фезская конвенция, утвердившая протекторат Франции над Марокко. В романе караван идет в Агажир под предводительством шейха.

Само название романа «Пустыня» уже говорит о том, что автор ищет новые пути в литературном творчестве. В названии нет не только артикля (в произведениях классической литературы с названиями в виде имен нарицательных он присутствует («Жизнь» Мопассана — это не c'est la vie, такова вся наша жизнь, а «Une vie», жизнь одной женщины), но и эпитетов, а ведь слово многозначно. Это и пустыня в прямом смысле, и в переносном, как современный город, где нет духовной жизни. Иными словами, название произведения не очерчивает наш «горизонт ожидания» (Х. Р. Жосс).

В каждой нечетной главе романа описывается монотонное движение каравана с добавлением некоторых деталей — обрядов, песен, молитв. Эти повторы на композиционном уровне также отражают монотонное движение. Вспомним, что Коран, имеющий ветхозаветное происхождение, написан своеобразным ритмизованным языком. Ритмически организованная проза выполняла не только эстетические, но и благодаря легкости запоминания дидактические задачи. Использование Ж.-М. Г. Леклезио настоящего и будущего времени способствовало созданию притчевой формы романа. Древнеарабское стихосложение было основано на определенном количестве слогов и ударений, как в современном французском языке, что позволило Ж.-М. Г. Леклезио создать тот или иной ритмический рисунок. Как средство упорядочения нерифмованного языка в романе используются синтаксический параллелизм, и в том числе хиазм как его вариант.

Структура романа обозначена графически. Главы о кочевниках набраны в другом формате, что зрительно «подчеркивает независимость двух сюжетов». С одной стороны, это история пустынных кочевников, окончательно побежденных (судьба народа), с другой — история девушки, попавшей из восточного мира в упорядоченный французский город (индивидуальная судьба). Все они — и Лалла, и кочевники — возвращаются в Пустыню.

С первых строк страдание неотделимо от странствия по пустыне. К нравственным страданиям кочевников добавляются физические, так как они не знают, куда идти. При этом лексические поля, служащие для описания людей и животных, переплетаются, как будто они поддерживают друг друга. Жизненные условия бедуинов чудовищны: им тяжело просто передвигаться. Можно сказать, что пространство пустыни настроено враждебно к взрослым и детям, даже к животным. Ж.-М. Г. Леклезио использует синтаксическую фигуру *паратакс* (нагромождение однородных членов через запятую, в данном случае глаголов с семой *агрессивный контакт* «fuyait», «fouettait»,), показывая, что все физические препятствия можно преодолеть. Несмотря на то, что идут они с трудом, падают, умирают, их движение происходит вертикально. Они преодолевают страдания и возвышаются.

Рассказчик описывает не только географическое путешествие, этот путь в некотором смысле экзистенциальный. Он наводит читателя на мысль о метафорическом прочтении, в том числе при помощи многочисленных союзов («comme si»), вводящих сравнение: «*C'était comme s'ils cheminaient sur des traces invisibles qui les conduisaient vers l'autre bout de la solitude, vers la nuit*». Эти следы нельзя увидеть, но можно догадаться, что они ведут в другую реальность, другое измерение. Кочевники похожи на зомби или призраков: «*Ils étaient apparus, comme dans un rêve, en haut d'une dune, comme s'ils étaient nés du ciel sans nuages, et qu'ils avaient dans leurs membres la dureté de l'espace*».

Описание построено кинематографически, мы находимся в роли зрителей и видим, как караван медленно приближается к нам. Сначала мы видим Пустыню, и вдруг караван возникает «из ниоткуда». Ж.-М. Г. Леклезио интересовался кинематографией и даже написал предисловие к книге «Каннский фестифаль: 40 лет». В романе перед нами сначала неподвижный кадр, потом картинка постепенно укрупняется, рассказчик добавляет в описание все более мелкие детали — синие плащи, а потом татуировки на лбу, черные глаза. Съемка также производится сбоку, мы видим, в каком порядке идут в караване мужчины, женщины, дети и животные.

Чтобы пустыня могла считаться таковой, в ней не должно быть ничего. Рассказчик описывает кочевников так, что становится ясно: у них нет вообще никаких вещей, кроме синих плащей, больше похожих на лохмотья. На всех было одно ружье («*Un seul d'entre eux portait un fusil*»), и это единственный предмет, на который обращает наше внимание рассказчик. Кочевники не нуждались в материальном. Пустыня и город в романе противопоставлены по признаку пустоты и полноты.

Нищета племени в буквальном смысле контрастирует с богатством их внутреннего мира, в котором был весь мир, вся Пустыня: «*le silence dur où luit*

le soleil, les nuits froides, la lueur de la Voie lactée, la lune; ils avaient avec eux leur ombre géante au coucher du soleil, les vagues de sable vierge que leurs orteils écartés touchaient, l'horizon inaccessible». Именно в этом абзаце мы впервые встречаем глагол «иметь», но в значении, противоположном тому, которое в ходу у европейцев и часто им недоступном. Благодаря такому употреблению глагола становится ясно, что «иметь» для них означает способ существования, означает «быть» частью Пустыни.

Они уже настолько сроднились с окружающим пространством, что научились молчать сутки напролет и даже поменяли цвет лица: «*et leur peau sombre avait pris le reflet de l'indigo, sur leurs joues, sur leurs bras, le long de leurs jambes*». В то же время Пустыня превратила их загрубевшую от солнца и ветра кожу во что-то вроде скорлупы, которая защищает от внешнего воздействия и помогает узнавать сородичей. Однако сквозь этот панцирь проникает свет, исходящий от кочевников: «*Ils avaient surtout la lumière de leur regard*» и образующий одно из ключевых лексико-семантических полей романа.

Свет можно интерпретировать также и в переносном смысле, т. е. кочевники святые по праву рождения, их породила сама Пустыня, и они настолько тесно связаны с окружающим их пространством, что не имеют своей отдельной жизни. Примечательно использование в этой части произведения в качестве подлежащего безличного местоимения «on». Здесь очевидно, что оно, находясь в постпозиции по отношению к обстоятельствам времени и места, определяющим условия жизни кочевников, стирает семантическую границу между природными явлениями и человеком и в то же время показывает, насколько окружающее пространство формирует человека. Можно сказать, что между телом человек и окружающими предметами устанавливается своеобразное равенство: окружающее пространство как бы впитывает и поглощает человека, но и человек тоже наполняется этим пространством.

Последние страницы истории племени напоминают многоголосую симфонию из чередования песен и тишины, движения и покоя, танца и молитвы. Читатель слушает вместе с кочевниками мелодию тишины, музыку звездной пустынной ночи и чувствует приближение страдания и смерти: «*La nuit du désert était pleine de ces feux qui palpitaent doucement, tandis que le vent passait et repassait comme un souffle ... Puis ils écoutaient la nuit*».

Каждый новый абзац этой части романа начинается с анафорического повтора местоимения «они», что на уровне синтаксиса воспроизводит мерную поступь каравана, а в последнем абзаце повествователь решает уточнить: «*Ils étaient les hommes et les femmes du sable, du vent, de la lumière, de la nuit*». Выкрик «Houwa!» («Он!») повторяется во время молитвы бедуинами, а потом и героиней второй части романа Лаллой, когда она увидела, что у нее родился мальчик, который продолжит род. Понятно, что на свет появился потомок кочевников.

В этой части романа никто не произносит ни слова: нет ни диалогов, ни прямой, ни косвенной речи. С бытовой точки зрения это объяснимо: на ветру особо не поговоришь, так как трескаются губы, болит горло и хочется пить. Кроме того, ветер уносит слова. Но когда приходит время молитвы, шейх долго

говорит, глядя в небо. Для кочевников слова важны только если это не пустая болтовня, только если они наполнены важным смыслом.

Мы на языковом, стилистическом уровне наблюдаем парадоксальное отношение Ж.-М. Г. Леклезио к Слову: при том что слово — хлеб писателя, автор возносит хвалу тишине, молчанию. В отличие от новороманистов, своих учителей и предшественников, понимавших, что в некотором смысле литературные приемы себя исчерпали, Ж.-М. Г. Леклезио не ограничивается экспериментами на формальном уровне (как поступил предыдущий французский Нобелевский лауреат Клод Симон). Он создает гигантскую метафору (Пустыня как искренность, правдивость языка и ремесла писателя), обогащает и возрождает жанр, который из-за новороманных опытов стал недоступным человеку без филологического образования. Можно сказать, что Новый роман развинтил структуру повествования, а Ж.-М. Г. Леклезио заново его собрал, рассказав нам историю, в которой герои доступно и выразительно молчат о самом главном. Собственно, об этом он говорит в Нобелевской речи 2008 г.: «Писатель уже не верит, как раньше, что может изменить мир, что своими романами он его улучшит. Он просто его свидетель».

Литература

1. Le Clézio, J.-M.G. Désert / J.-M.G. Le Clézio. — P.: Gallimard, 1980. — 439 p.

Кацярына Любецкая (Мінск)

АБ ЗМЕНАХ У БЕЛАРУСКАЙ ТЭРМІНАЛОГІІ

Паколькі да пачатку XX ст. задача фарміравання і кадыфікацыі беларускай тэрміналогіі не ставілася, калі не лічыць слоўнікі-даведнікі для чытання старабеларускіх юрыдычных актаў, якія, аднак, мелі спецыяльную і абмежаваную функцыю, то асаблівую ўвагу прыцягваюць першыя спробы стварэння, апрацоўкі і кадыфікацыі тэрмінаў сучаснай беларускай мовы. На пачатку стагоддзя пры нязначнай колькасці слоўнікаў і абмежаванасці іх аб’ёму, падрыхтоўка перакладных даведнікаў стымулявала ўпарадкаванне лексічнага матэрыялу беларускай мовы. Зразумела, не ўсе прапановы тых часоў мелі аднолькавы лёс у беларускай мове.

Ядро ўсіх тэрмінагалін лексікона складалі пераважна *агульнаўжывальныя* словы. Пашырыліся ў навуковай мове найперш тыя добра вядомыя і шырока ўжывальныя ў штодзённым жыцці, упарадкаваныя пераважна за кошт уласных моўных рэсурсаў наменклатурныя назвы, якія сфарміраваліся на ўласнай глебе або на базе мясцовых моўных сродкаў шляхам спецыялізацыі значэнняў. Такія ўтварэнні адпавядалі асноўным заканамернасцям развіцця лексікі агульнанароднай мовы, вызначаліся дакладнасцю, правільна арыентавалі на адпаведнае паняцце, а таму і замацаваліся ў сістэме беларускай мовы. Роля агульнаўжывальных слоў як крыніцы развіцця асобных тэрмінагалін асабліва адчувальная ў батанічнай і заалагічнай галінах, пераважна ў наменклатур-

ных назвах (ням. *Hallimasch* (*Pilz*) — бел. *apienka*[*]; ням. *Hase* — бел. *zajac*, ням. *Wachtel* — бел. *pierapiołka*).

Даволі стойкімі на працягу XX ст. з'явіліся таксама *інтэрнацыянальныя* тэрміны ў адміністрацыйна-юрыдычнай, гаспадарча-эканамічнай і ваеннай лексіцы (ням. *Agitation* — бел. *ahitacija*, ням. *Magistrat* — бел. *mahistrat*, ням. *Desinfektion* — бел. *dezynfekcija*, ням. *Budget* — бел. *budžet*).

Наяўнасць складаных па структуры тэрмінаў прывяла да шырокага выкарыстання ў беларускай частцы шматслоўных тэрміналагічных найменняў, што наогул зацвердзіліся ў тэрмінаграфічнай практыцы, паколькі суадносіліся з агульнай тэндэнцыяй дыферэнцыяцыі навуковых паняццяў, адлюстраванай у больш позніх па часе стварэння перакладных тэрміналагічных крыніцах. Найбольшая вага такіх слоў і створаных на іх аснове састаўных тэрмінаў адзначаецца ў ваеннай справе і медыцыне (ням. *Militärdiktatur* — бел. *wajennaja dyktatura*, ням. *Polizeiaufsicht* — бел. *palicejski nahlad*, ням. *Darmverschlingung* — бел. *zawarot kišak*, ням. *Seekrankheit* — бел. *marskaja chwaroba*).

Асобныя намінацыі тэрміналагічнага характару не адразу знайшлі пашырэнне ў моўнай практыцы. У 90-я гг. XX ст. пры распрацоўцы галіновых тэрміналагічных слоўнікаў складальнікамі актыўна выкарыстоўваўся вопыт лексікографаў пачатку стагоддзя, што абумовіла ўвядзенне ў навуковы ўжытак значнай колькасці забытых ці выдаленых па тых ці іншых прычынах намінацый, параўн.: ням. *Abrechnung* — бел. *padrachunak* (у сярэдзіне стагоддзя *разьлічэньне*, *разьлік*, *разрахунак*, *рашчот*); ням. *Händler* — бел. *handlar* (у сярэдзіне стагоддзя *прадавец*).

Пачынаючы з сярэдзіны стагоддзя, паступова пашыраліся ў навуковай мове тыя тэрміналагічныя намінацыі, што адпавядалі прынцыпу збліжэння з рускай тэрміналогіяй, напрыклад: ням. *Bürge* — бел. *paručyciel* (у 1920-я гг. *заручнік*, *заручніца*, *даручыцель*, *паручнік*, *даручнік*). Што да ўстойлівасці прапанаваных намінацый, то параўнанне з рознымі перакладнымі даведнікамі сведчыць, што частка з іх знаходзіцца ў канкурэнтных адносінах з іншымі магчымасцямі перадачы адпаведнага паняцця. Фактычна, у такіх выпадках кадыфікацыі тэрміна на працягу ўсяго стагоддзя не адбылося і пошук найбольш удалага лексічнага эквівалента паняццю працягваецца (ням. *Knochen* — бел. *кость* і *костка*, ням. *Wade* — бел. *łytka* і *ікра*, ням. *Zinsen* — бел. *pracenty* і *адсотак*; ням. *Detachement* — бел. *atrad* і *аддзел*, *аддзяленьне*).

У працэсе фарміравання беларускай нацыянальнай тэрміналогіі некаторыя лексемы ўдакладнілі сваё фанетычна-марфалагічнае аблічча і словаўтваральную структуру, што было выклікана агульнымі зменамі, уласцівымі беларускай мове (ням. *Ablösung* (*militär*.) — бел. *admiena — змена*; ням. *Nachhut* — бел. *aryjerharda — ар'ергард*, ням. *Lichtschere* — бел. *abcužki — абцугі*).

Не ўсе рэкамендаваныя намінацыі знайшлі адлюстраванне ў далейшым. Частка з іх засталася на ўзроўні аднаразовага ўжывання ў даведніках, бо адпаведныя паняцці не адлюстраваны сучаснымі тэрмінаграфічнымі даведніка-

[*]Зыходным матэрыялам для артыкула з'яўляецца лексічны матэрыял Sieben-Sprachen-Wörterbuch. — Leipzig, 1918.

мі (ням. *Volljährigkeitserklärung* — бел. *abjauleńnie paŭnaletnaści*, ням. *Vorbehaltsgut* — бел. *addzielnaja majetnaść*, ням. *Anwaltskammer* — бел. *adwakackaja rada*). Некаторыя прапанаваныя тэрміналагічныя найменні замацаваліся ў іншым спецыяльным значэнні і з'яўляюцца моўнымі выразнікамі іншых паняццяў (ням. *Insekt* — бел. *awadzień — насякомае*; ням. *Blattlauslöwe* — бел. *božaja karoŭka — тля*, ням. *Speiseröhre* — бел. *harlak — стрававод*).

Паколькі ў слоўніках увасобілася пэўная ступень развіцця грамадства, навукі і тэхнікі, то частка намінацый знікла разам з паняццямі і выйшла ў далейшым з ужытку. Працэс архаізацыі найбольш характэрны для назваў рэалій укладу жыцця на акупаванай тэрыторыі Обер Ост (ням. *Militäranwärter* — бел. *wajennaja staroža*; ням. *Armee-Oberkommando* — бел. *hłaŭnaja kamanda armii*; ням. *Befehlsbereich* — бел. *prysłuchajučy abšar*).

Група намінацый сёння ўжо не рэкамендавана да ўжывання ў навуковай мове, бо яны перайшлі ў пасіўны запас і суправаджаюцца шэрагам стылістычных памет. Некаторыя тэрміны ў працэсе фарміравання асобных тэрмінагалін увогуле зніклі з актыўнага слоўніка і перайшлі ў разрад *устарэлых* (ням. *Handelskammer* — бел. *handlowaja haspoda*). Частка найменняў атрымала статус *размоўных* у ТСБМ (ням. *Ruhr* — бел. *krywaĭka*, але сучаснае *дызентэрыя*, разм. *крываўка*; ням. *Pockennarben* — бел. *rabacieńnie*, але сучаснае *воспіна*, разм. *рабацінне*) або *абласных* (ням. *Katze* — бел. *kotka*, але сучаснае *кошка*, абл. *котка*).

Адметнай рысай фарміравання беларускай тэрміналогіі стала свядомае выкарыстанне лексікі народных гаворак. Шматлікія дыялектызмы, разам з тым, не набылі статус тэрміна, а таму выйшлі з актыўнага ўжывання і былі заменены на іншыя найменні (ням. *Schwarzwurzel* — бел. *žywakost — рагулькі*; ням. *Buttermilch* — бел. *maślanka — маслёнка*; ням. *Anpflanzung* — бел. *sadžeńnie — развядзенне*).

У працэсе моўнай практыкі і ў тэрмінатворчасці выявілася нежыццёвасць большасці штучных *неалагізмаў*. На працэс выцяснення тэрмінаў аказіянальнага характару аказалі ўплыў і агульныя тэндэнцыі развіцця беларускай літаратурнай мовы (ням. *Aussatz* — бел. *trupiechła — праказа*; ням. *Knorpel* — бел. *chrošč — храсток*).

Пры недахопе ўласных лексічных магчымасцей беларускай мовы аўтары свядома арыентаваліся на іншыя мовы. Першаступенная роля пры гэтым належала непасрэдна намінацыям рускай (ням. *Notstand* — бел. *biazwychadnaje pałažeńnie — надзвычайнае становішча*; ням. *Absicht* — бел. *umysl — замер*, *намер*, *задума*; ням. *Beglaubigung* (*öffentliche*) — бел. *zawiereńnie — засведчанне*) і польскай моў (ням. *Leibrente* — бел. *dažywoćcie* (польск. *dożywocie*) — *пажыццёвая рэнта*), а таксама запазычанням у іх з нямецкай мовы (ням. *Feldwebel* — бел. *feldfebel*) і інтэрнацыянальным лексемам (ням. *Division* — бел. *dywizija*, ням. *Major* — бел. *major*). Большасць нематываваных запазычанняў выйшла з ужывання пры наяўнасці тэрміна, створанага на беларускай лексічнай аснове (ням. *Raupe* — бел. *husienica — вусень*; ням. *Perlhuhn* — бел. *cesarka — цацарка*, ням. *Skropheln* — бел. *škrofuł* (польск. *skrofuły*) — *залатуха*; ням. *Bauanschlag* — бел. *smieta — каштарыс*), або ў выніку пашырэння тэндэн-

цыі інтэрнацыяналізацыі навуковай мовы (ням. *Mängelrüge* — бел. *zajawa ab niastačy — рэкламацыя*; ням. *Kreditbrief* — бел. *kredytny list — акрэдытыў*). З другога боку, частка лексем была выціснута пад непасрэдным уздзеяннем рускай мовы, што адпавядала агульнай для пэўнага перыяду тэндэнцыі, скіраванай на збліжэнне моў у СССР (ням. *Freiwilliger* — бел. *samachwotnik — дабраволец* і *добраахвотнік*; ням. *Schadenersatz* — бел. *atškadawańnie — пакрыццё ўбыткаў*, ням. *Schmiedeeisen* — бел. *kutaje žaleza — коўкае жалеза*; ням. *Bohrturm* — бел. *świardzielnaja wyška — буравая вышка*).

Такім чынам, супастаўленне тэрмінанайменняў, прапанаваных навуковым паняццям у пачатку XX ст., з сучаснымі эквівалентамі дае магчымасць прасачыць асноўныя змены, што адбыліся ў тэрміналагічнай лексіцы на працягу XX–XXI стст. Панарамны агляд тэрміналагічных намінацый і паасобных тэрміналагічных груп у шырокім кантэксце беларускай практычнай лексікаграфіі дэманструе, што лёс зыходных тэрміналагічных варыянтаў не быў аднолькавы ў беларускай навуковай мове. Гэта абумоўлена ўзаемадзеяннем знешніх, сацыяльных фактараў з унутранымі заканамернасцямі моўнага развіцця, асноўнымі тэндэнцыямі і агульнымі працэсамі ўнармавання і фарміравання функцыянальных стыляў беларускай мовы ў XX–XXI стст.

Оксана Дорогокупец (Минск)

БЕЛОРУССКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРОЗА XX–XXI ВЕКОВ (НА ЗАНЯТИЯХ ПО БЕЛОРУСОВЕДЕНИЮ ДЛЯ ИНОСТРАННЫХ СТАЖЕРОВ)

Иностранные студенты, изучающие русский язык в Беларуси на филологическом факультете БГУ, всегда с интересом относятся к истории, культуре нашей страны, ее нравам и обычаям, традициям, укладу повседневной жизни народа и т. д. Поскольку целью обучения иностранному языку является не только приобретение студентами языковых навыков и умений, но и усвоение ими исторических, географических, экономических, социально-политических, культурных, литературных и других знаний, а также познание ценностей другой для них национальной культуры, то в содержании обучения необходимо учитывать страноведческий компонент.

В рамках занятий по белорусоведению при изучении темы «Литература» иностранные студенты-стажеры с хорошим владением русским языком (студенты из Германии, Австрии, Сербии, Чехии) зачастую просят познакомить их с тенденциями развития белорусской литературы, основными темами и наиболее известными писателями. Часть занятия при этом может иметь информативный характер.

В современной белорусской литературе можно выделить несколько наиболее распространенных тем, одной из которых является историческая тема. Белорусские исторические романы, повести, рассказы пользуются большой

популярностью среди белорусов и могут вызвать интерес у иностранных студентов.

В сравнении с иностранными и соседними славянскими литературами, в которых историческая проза в начале XX в. уже имела свои значительные достижения, в белорусской наблюдались только попытки в освоении конкретно-исторического изображения прошлого. И только с приходом в белорусскую литературу в 1960-е гг. В. Короткевича можно с уверенностью говорить про существование и развитие в ней черт исторического романа, освоенных европейскими литературами. Само время содействовало тому, чтобы литература, искусство, культура возвращали белорусскому народу его национальные архетипы, а это могло произойти прежде всего через реконструкцию, возобновление исторического прошлого.

Однако, несмотря на то, что большинство писателей в середине XX в. в Европе пользовались преимущественно реалистическим методом при изображении исторической реальности, В. Короткевич с целью пробуждения у белорусского народа интереса к своему прошлому сознательно, целенаправленно романтизировал и возвышал историю. Это объяснялось тем, что появление исторических романов В. Короткевича в белорусской литературе, так же как, например, романов В. Скотта в английской, Г. Сенкевича в польской, было обусловлено актуальными потребностями качественного развития нации. Перед белорусскими писателями стояла задача вернуть то национально значительное, что долгое время умалчивалось и считалось неприемлемым. Наше искусство вынуждено было, как справедливо отмечает Л. Корень, «все еще выполнять романтическую по существу, возрожденскую миссию в то время, когда успел состареть уже даже постмодернизм» [3, с. 32].

Поэтому совсем не случайно, что основной чертой ранних произведений В. Короткевича стал пафос Возрождения. В. Короткевич первым с белорусских романистов с учетом всех жанрово-видовых требований к историческим произведениям обратил свое внимание на героические события белорусской истории, на ее славных героев, показал ее особенность. При возобновлении далекого прошлого В. Короткевич стремился сознательно опоэтизировать его, и этим отличался, например, от русских писателей исторической темы, произведения которых выделялись строгой документальностью, научностью, реалистическим методом подачи материала.

Особенную популярность исторический жанр в белорусской прозе приобретает в 1980-е — 1990-е гг. Очевидно, белорусский народ, который на протяжении всей своей истории вынужден был не раз уступать превосходящей силе, испытывал потребность вновь осмыслить уроки истории. Богатое и разнообразное творчество В. Короткевича создало предпосылки (как на жанрово-структурном, так и на сюжетном и персонажном уровне) для того, чтобы белетризированное романтическое изображение прошлого сменилось на более реалистическое. Однако исторические произведения О. Ипатовой («За морам Хвалынскім», «Чорнаякнягіня», «Вяшчун Гедзіміна» і інш.), Л. Дайнеко («Меч князя Вячкі» и др.), В. Орлова («Дзень, калі ўпала страла», «Час чумы» и др.), В. Чаропки («Храм без Бога») и др. свидетельствовали о том, что романти-

ческий подход к изображению прошлого по-прежнему востребован и белорусской прозой, и белорусским читателем.

О. Ипатова, Л. Дайнеко, К. Тарасов, В. Чаропка в изображении исторического контекста в большинстве случаев не отходили от известных романтических традиций. Писатели, стремясь придать поэтическую окраску изображению истории, обращаются к мифу, к истокам национальной культуры, насыщают свои произведения приключенческими элементами. Названные приемы помогают авторам более выразительно показать любовь к своей родине, уважение к родному языку, культуре, истории. Историческая проза 1980–1990-х гг. обогащается элементами, выработанными традицией национального эпоса: осмыслением общечеловеческих морально-этических проблем, проникновением в психологию героя и т. д. Писатели рассматривали историю как целостный процесс передачи накопленного народом исторического опыта, и потому именно прошлое помогало автору сосредоточить особенное внимание на духовных ценностях с современной точки зрения.

Особенность белорусской романтической исторической прозы определяется также тем, что автор при написании произведения ощущал нехватку фактического первоисточника. Писатель сам исследовал прошлое, предлагал свои версии исторических событий, проявляя в основном интерес не к эволюционному, постепенному движению истории, а к отдельным историческим периодам, или «малым историям». О. Ипатова, Л. Дайнеко, К. Тарасов, В. Чаропка, В. Орлов допускали существование нескольких вариантов белорусской истории, в которой еще очень много непонятного, до конца неизученного. Каждый автор стремился по-новому посмотреть на события той или иной эпохи, заполнить определенные пробелы в жизни известного исторического героя в своих художественных произведениях. По этой причине, например, в произведениях О. Ипатовой, Л. Дайнеко, построенных на занимательном сюжете, главную роль отыгрывает не точное возобновление реального исторического факта во всей его полноте, а авторская фантазия, выдумка. Согласно романтической традиции, белорусские авторы популяризируют саму историю, рассматривают ее прежде всего как объект для изображения. Литература предлагает свою точку зрения, в соответствии с которой нет единственно правдивой истории, она, скорее, — вероятная версия того, что происходило раньше.

На общем фоне белорусской современной исторической прозы выделяется художественное повествование В. Орлова, которое репрезентирует постепенный процесс смены романтизированного возобновления прошлого на конкретно-историческое. В повестях «День, когда упала стрела» и «Время чумы» сам В. Орлов выделяет черты так называемого «профессорского» романа, который существовал в немецкой литературе начала XIX в.; под ним Л. Фейхтвангер понимал историко-этнографическое произведение, единственной целью которого было с максимальной научной точностью описать историческую жизнь определенного региона.

Причина обращения В. Орлова к исторической прозе в белорусской литературе, так же как и, например, Я. Кросса в эстонской, У. Кернера и других

писателей в чешской было обусловлено прежде всего проблемой независимости личности человека в условиях трагической национальной истории. И эстонцам, и чехам, и белорусам характерно обостренное чувство ее, рожденное перипетиями исторических судеб этих народов, которые долгое время вынуждены были бороться за свое независимое существование, за свою национальную культуру. После В. Короткевича писатель стремится пробудить у современников уважение к далекому прошлому как к своей собственной истории, поэтому в его повестях и рассказах присутствуют постоянные поиски своего, белорусского, родовода.

В первую очередь, наследуя традиции В. Короткевича, писатель со временем все более отчетливо ориентируется на опыт иностранных литератур (эстонской, немецкой). В. Орлов вводит в свои произведения черты интеллектуального романа с целью приблизить белорусскую историческую прозу к лучшим образцам мировой романистики послеромантической эпохи. В отличие от В. Короткевича с его оптимистическим видением и романтизацией истории, В. Орлов обращается в основном к трагическим исторических страницам, а своих героев ставит в пограничные жизненные ситуации. Писатель не придает подчеркнуто большого внимания описанию этнических особенностей, что характерно, например, для произведений авторов романтического течения.

В исторической прозе В. Орлова замечается активная роль самого автора в творении истории, когда все свои идеи он вкладывает в образ главного героя, в его поведение, в его мировоззрение. Характер главных героев раскрывается преимущественно в процессе их духовной борьбы, в поиске ими смысла жизни и полноценного человеческого бытия. Таким образом, философское обобщение прошлого достигается в произведениях В. Орлова за счет исследования проблемы человека, его психологии, что придает повествованию большую условность и иносказательность.

Историческая проза В. Орлова является ярким узором общей эволюции от фактографического, конкретно-исторического, локального показа истории, что проявилась в «профессорских» произведениях, до более интеллектуального, условно-метафорического изображения, для которого характерна универсальность художественного видения. В произведениях писателя начинает доминировать интеллектуальное начало, что позволяет говорить о типологическом приближении белорусской исторической прозы к лучшим примерам всемирной иностранной исторической романистики.

На современном этапе развития белорусская историческая проза, ориентируясь на всемирно известные исторические романы, стремится к переосмыслению роли и самого значения занимательности и популяризации истории, фактической точности и бытоописательности, характерных, например, для исторических произведений 1980-х гг. Писатели используют новые художественные возможности. История в их произведениях является не столько предметом изображения, сколько фоном. Возрастает роль субъективной, авторской оценки событий.

Ярким примером новой исторической прозы является роман А. Новарича «Литовский волк» (2000–2003). В этом романе автор не придерживается

определенных общепринятых канонов, характерных для произведений исторической тематики, и допускает стилевую многоплановость в повествовательной манере: в одном произведении он соединяет приемы исторического, фантастического, авантюрного, психологического романов. Элементы интеллектуализма соединяются в романе «Литовский волк» с элементами беллетристики, рассчитанной на массового читателя, и чередуются с иронией. Свободное комбинирование писателем разнородных элементов и использование пародийно-иронического тона свидетельствует об игровом отношении А. Новарича к сакральному. К историческим событиям 1863 г. писатель относится свободно и с легкостью.

Использование А. Новаричем в романе «Литовский волк» таких литературных средств, как игра, ирония и самоирония, метафоризация, символизация, а также сознательное принижение традиционного для белорусской исторической прозы романтического возобновления прошлого позволяют говорить о выявлении в его произведении черт постмодернистского письма.

Осмысление прошлого с акцентом на интеллектуальный диалог с читателем наблюдается также в творчестве А. Федоренки (роман «Ревизия», повесть «Ничьи»), А. Осипенки (роман «Святые грешники»), А. Островцова (роман «Сула»), А. Гуцева (эссе «Мистерия золотого века»).

Писатели обогатили стилевой спектр исторического произведения использованием отдельных приемов поэтики постмодернизма, таких, как игра, ирония, деконструкция сюжетных ситуаций и др. Отмеченная особенность позволяет говорить про начало развития в белорусской исторической прозе нового течения, когда трагическое и болезненное для белорусов прошлое писателями показывается без традиционного пиетета.

Таким образом, при знакомстве иностранных студентов с белорусской исторической прозой, можно сделать вывод, что в белорусской литературе наблюдаются две тенденции в отражении истории — это романтический показ истории, когда все приукрашается, и интеллектуальное осмысление истории. В рамках данной темы можно выделить интеллектуальную историческую прозу, исторический детектив и приключенческий роман.

Литература

1. Дарагакупец, А. Вытокі беларускай гістарычнай прозы / А. Дарагакупец // Роднае слова. — 2003. — № 8. — С. 17–23.
2. Дарагакупец, А. М. Спецыфіка інтэлектуальнага ў сучаснай беларускай гістарычнай прозе / А. Дарагакупец // Бел. літаратуразнащства. — 2004. — № 2. — С. 57–68.
3. Корань, Л. Цукровы пеўнік: Літ.-крытычныя арыкулы/ Л. Корань. — Мінск: Маст. літ.,1996. — 286 с.

Татьяна Светашева (Минск)

НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИГРЫ В ИНТЕРНЕТ-ПРОСТРАНСТВЕ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XX В.

Цифровые технологии и глобальная сеть Интернет активно влияют на динамику развития современного культурного пространства, поскольку им

принадлежит ключевая роль в хранении и распространении информации, включая произведения литературы. Активное развитие русскоязычного интернет-пространства началось в 1990-х гг., и к этому же времени относится появление первых литературных интернет-проектов.

Существуют различные подходы к оценке и классификации всего объема художественных текстов, публикуемых, хранящихся и распространяемых в Интернете.

Э. Шмидт вслед за Р. Симановски обосновывает деление всего объема литературных текстов в Интернете на дигитализированную, дигитальную литературу и сетературу [5].

Термин «дигитализированная литература» используется для обозначения текстов, которые размещены в сети Интернет, но могут быть или уже были опубликованы на бумажных носителях. Глобальная сеть создает благоприятные условия для хранения и распространения произведений искусства, однако стимулирует развитие интернет-графомании и феномена «массового автора», т. е. порождение бесконечного неструктурированного множества текстов различной эстетической ценности.

Собственно дигитальной (цифровой) можно назвать лишь ту литературу, которая не может существовать вне цифрового формата, опирается на компьютерные технологии и не может быть адекватно перенесена на бумагу. (А. Ромаданов обосновывает синонимичный термин «кибература» [3]). Она представляет собой попытку игрового преодоления гутенберговской традиции, статичности и линейности печатного текста.

Наиболее продуктивными игровыми приемами дигитальной поэзии являются: 1) использование элементов анимации; 2) создание гипертекста.

К первому типу игровых текстов применимы термины «кинетическая», «динамическая поэзия».

Традиция нелинейного динамического стиха, свободного от связи с книгой, была заложена еще авангардистами начала XX в. Имитация динамики текста достигалась с помощью повторов, необычного расположения на странице, комбинаций шрифтов. Однако ограниченные технические возможности печати не позволяли полностью преодолеть статику письменного текста. «Постоянная борьба с материалом» [5] продолжалась и во второй половине прошлого века. Проект «Кубики» Р. Герловиной, «Тексты на карточках» Л. Рубинштейна, «Геркулес» Вс. Некрасова и др. были опытом альтернативного динамического представления произведения.

Отказ от традиционной формы репрезентации художественного произведения является наиболее радикальным способом преодоления книжной традиции и ее статического характера. Однако самиздат сложен в изготовлении и, следовательно, менее доступен для читателя. Мультимедийные же технологии в конце XX в. открыли небывалые доселе возможности преодоления гутенберговской традиции, максимально упрощая при этом путь к читателю. А. Ромаданов в одном из виртуальных проектов предлагает интерактивную флеш-игру «Разломай станок Гутенберга», где отказ от печатной формы визуализируется буквально и брутально.

Современная динамическая поэзия представляет собой визуальную игру, манипуляции с движущимися, трансформирующимися, исчезающими и появляющимися знаками. В основе этих превращений чаще всего лежит игра слов (такие уже привычные игровые приемы, как анаграмма, палиндром и др.), визуализируемая за счет синтеза литературы с другими видами искусства: анимацией и компьютерной графикой.

Э. Шмидт отмечает изменение роли читателя в дигитальной поэзии. С одной стороны, разворачивание кинетического произведения подразумевает интерактивность, а именно выбор действия, влекущего за собой создание варианта текста. Однако эту читательскую активность можно назвать скорее механической, нежели творческой, в то время как в бумажных публикациях скрытая кинетика текста требовала от читателя сотворчества и работы фантазии. Современный же читатель становится скорее зрителем, наблюдающим разворачивающиеся перед ним визуальные игры, трансформацию языковых знаков, но сам он не прилагает ментальных усилий, чтобы «разгадать» задумку автора. Читатель лишен радости узнавания.

Суперпоэма Е. Кацюбы «Свалка» создавалась с середины 1980-х гг., а с появлением технических возможностей была перенесена в формат флеш-анимации. Произведение полностью построено на различных приемах языковой игры, визуализированных за счет движения, взаимоперетекания, исчезновении знаков.

Так, например из букв слова «свалка» составляются пары слов, а само ключевое слово раздвигается по вертикали, в конце концов поглощая все получившиеся слова:

Не выходя за пределы слова
СВАЛКА,
в нем найдут друг друга:
АС и СЛАВА
СКАЛА и ЛАВА
КВАС и ЛАВКА
ЛАВ и ЛАСКА
ВЛАС и КЛАВА [2]

Несколько раз в поэме используется игровой прием составления цепочки слов с последовательным изменением по одной букве. В игру вовлечены не только форма слов но и их содержание; трансформация нагружается философским подтекстом: *«СТОПКА приводит прямо на свалку: / стопка-стойка-стайка-свайка-СВАЛКА»* [2]. Слово «правда» пошагово превращается в слова «плевки», «травма», «клетка». «Слон» превращается в «муху», что визуализирует в перевернутом виде фразеологизм «делать из мухи слона».

Отдельное слово в буквальном смысле «раскрывается»: из его букв составляются новые слова, формирующие ассоциативный ряд:

МАТРОС — это РОСТ, ТОРС, АМОР
это ОСТ, МАРС, ТРОС
это РОМ, МАТ, СРАМ [2]

Анаграмматический принцип выбора лексем подкрепляется визуально — анимированным «утопанием» слов друг в друге или «вырастанием» друг из друга.

Само название поэмы указывает на разбросанность, неупорядоченность, хаотичность, что подтверждается автором в первом фрагменте суперпоэмы: *«визуальная / интеллектуальная / виртуальная / запрещенная / (на каждой свалке есть / табличка: «Свалка запрещена!») / не имеет / начала, конца, четких границ / во времени и пространстве / а также / одного постоянного состояния / существует / во множестве вариантов, / каждый из которых является / истинным»* [2].

Таким образом, динамическая поэзия, основанная на движении прежде статичных знаков, создает возможность множественности интерпретации, необычайной смысловой плотности.

Примером гипертекстуального произведения является цикл «Пересечения» Г. Жердева, созданный в 1998 г. Отдельные строки представляют собой гиперссылки, и пользователь может вызвать в соседнем окне стихотворение, начинающееся с выбранной строки.

Проект «Аэропорт» Ю. Нестеренко имеет подзаголовок «Комок сонетов», что указывает на неупорядоченность, но в то же время плотность получившегося гипертекста. От главного сонета посредством гиперссылок ответвляются спин-оффы, рассказывающие о судьбах героев, которые лишь перечислены в первом стихе.

Наконец, последний тип интернет-литературы — это сетевая литература, или сетература, основной особенностью которой является интерактивность и, как следствие, изменение ролей автора и читателя. «Сетевая литература использует специфические коммуникационные технологии и стратегии (интерактивность) Интернета в качестве основного жанрового и эстетического принципа. Воспроизведение на бумаге отчасти возможно, но представляется не целесообразным» [5].

Большинство интерактивных поэтических игр было создано еще в 1990-х гг. Среди наиболее масштабных можно выделить «Сад расходящихся хокку», «Буриме», «Сонетник», «Пекарня лимериков».

Правила игры подразумевают написание текстов с заданными формальными параметрами.

Так, участникам игрового проекта «Сад расходящихся хокку» предлагается создать традиционное хокку с заданной первой либо последней строкой. Твердая поэтическая форма с точки зрения игры полифункциональна: она становится и правилами игры, и игровой ситуацией, и игровым полем, и объектом, и поводом для игры одновременно.

Отдельные произведения связаны между собой последовательными и параллельными связями, отсылают друг к другу и формируют сложный по структуре, разветвленный и многократно замкнутый гипертекст, напоминающий паутину. Этот гипертекст динамично и нелинейно разрастается, добавление нового фрагмента возможно в произвольном месте, что каждый раз ведет к изменению всей структуры. Сейчас «Сад» насчитывает более 72 000

хокку и не может быть обозрим одновременно в полном объеме и тем более — перенесен на бумажный носитель.

Игровой проект «Буриме» унаследовал правила популярной в XIX–XX вв. игры. Однако виртуальная игра отличается значительно большими масштабами, количеством участников и протяженностью во времени. К участию может быть допущен любой желающий, достаточно только предложить свою рифму и взамен получить задание.

Подобные проекты воплощают идею коллективного автора, граница между автором и читателем размывается и становится проницаемой. Из коллективности следует, во-первых, снижение роли отдельного автора, во-вторых — языковая, стилевая и художественная неоднородность полученного гипертекста.

Необходимо отметить, что на данном этапе названные выше интернет-проекты переживают спад популярности. Это может быть обусловлено тем, что проекты зафиксированы на отдельных ресурсах, имеющих устаревший дизайн и малую посещаемость. Альтернативным вектором развития сетературы являются популярные новейшие малые жанры «порошки» и «пирожки», перекочевавшие с тематических ресурсов в социальные сети и блоги.

Вопрос о месте дигитальной и сетевой литературы в литературном процессе пока остается открытым и вызывает споры. Однако можно с уверенностью сказать, что интернет-пространство раскрепощает автора, дает свободу, которая является одной из определяющих черт игры, предоставляет широкий спектр средств для творческого эксперимента, способствует постоянному вовлечению в игру новых участников.

Литература

1. Жердев, Г. Пересечения [Электронный ресурс] / Г. Жердев // Сетевая словесность. — М., 2000. — Режим доступа: http://www.netslova.ru/zherdev/pere. — Дата доступа: 04.11.2013.
2. Кацюба, Е. Свалка [Электронный ресурс] / Е. Кацюба. — М., 2001. — Режим доступа: http://flashpoetry.narod.ru/svalka/00.htm. — Дата доступа: 04.11.2013.
3. Нестеренко, Ю. Аэропорт (комок сонетов) [Электрон. ресурс] / Ю. Нестеренко // Сетевая словесность. — М., 2000. — Режим доступа: http://www.netslova.ru/nesterenko/ airport. html. — Дата доступа: 04.11.2013.
4. Ромаданов, А. Киберatура [Электронный ресурс] / А. Ромаданов // Сетевая словесность. — М., 2000. — Режим доступа: http://www.netslova.ru/kiberatura/kiberwhat.html. — Дата доступа: 04.11.2013.
5. Сад расходящихся хокку [Электронный ресурс] / Ред. Р. Лейбов, Д. Манин. — М., 1997. — Режим доступа: http://hokku.netslova.ru. — Дата доступа: 04.11.2013.
6. Шмидт, Э. Буквальная (не)движимость. Дигитальная поэзия в РуЛиНете [Электронный ресурс] / Э. Шмидт // Сетевая словесность. — М., 2006. — Режим доступа: http://www.netslova.ru/schmidt/digital.html. — Дата доступа: 04.11.2013.

Алла Антипова (Москва)

ИЗУЧЕНИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ПРЕДМЕТНЫЙ УЧЕБНИК В СОВРЕМЕННОМ ИНФОРМАЦИОННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Преподавание литературы в современной российской школе осуществляется в сложных социокультурных условиях — в ситуации снижения уровня культуры, переоценки ценностей в обществе, кризиса чтения. Поэтому первоочередной задачей учителя-словесника является поиск путей приобщения подрастающего поколения к сокровищам отечественной литературы, формирующей духовный мир человека, его ценностные ориентации. Не случайно при изучении русской литературы особую значимость приобретает аксиологический подход.

Важную роль в организации читательской деятельности учащихся, воспитании гуманистически мыслящего и эстетически развитого читателя призван сыграть предметный учебник. Современные исследователи рассматривают школьный учебник с позиций культурологического подхода к содержанию образования и определяют его *«как сценарий процесса обучения, не только включающий определенное содержание образования, но и организующий способы его усвоения собственными специфическими средствами»* [2, с. 119], как *«развернутую во времени и в пространстве содержательную программу деятельности обучения»* [1].

Пересмотр взглядов на учебник, расширительное толкование его функций вызвано и сменой образовательной парадигмы, и серьезным влиянием на современный процесс обучения информационно-образовательного пространства, под которым понимается «*неразрывное единство информации, средств ее хранения и производства, методов и технологий работы, обеспечивающих получение информации субъектами в целях образовании»* [2, с. 29]. Подготовка учащихся к жизни в информационном обществе, развитие умений самостоятельного приобретения и применения знаний становятся важнейшими задачами современного обучения.

Представим основные концептуальные положения и содержательные линии одного из самых перспективных учебно-методических комплектов (УМК) по литературе под редакцией известного российского ученого-методиста В. Ф. Чертова (автор статьи — член авторского коллектива данного УМК). УМК входит в серию «Академический школьный учебник», создан в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом. В состав учебно-методического комплекта, отражающего специфику методической концепции авторов, включены: программа, учебники для 5–9 классов, поклассные методические пособия для учителя «Уроки литературы», фонохрестоматии (с методическими рекомендациями к ним) и рабочие тетради. Учебники для 5–9 классов рекомендованы к использованию в образовательном процессе Министерством образования и науки Российской Федерации (выпускает издательство «Просвещение»).

Учебники для учащихся, являясь основой учебно-методических комплектов по литературе, вместе с авторской рабочей программой определяют логику образовательного процесса. Авторами предложен новый подход к изучению художественных текстов и выбор направлений работы с ними, обусловленный взглядом на литературу **как метафору мира**, *«особый способ познания жизни, представление художественной модели мира, обладающей важными отличиями от собственно научной картины бытия: высокой степенью эмоционального воздействия, метафоричностью, многозначностью, ассоциативностью, незавершенностью»* [3, с. 4].

Авторский коллектив считает приоритетной задачей формирование и развитие интереса к чтению, стимулирование личностной читательской мотивации. Ее решение предшествует решению всех остальных задач литературного образования. Поэтому на уроках литературы первостепенное значение придается организации самого **процесса художественного восприятия**. На всех уроках литературы и в самостоятельной деятельности учащихся основное внимание уделяется развитию **умений читать, комментировать, анализировать и интерпретировать** художественный текст, овладению возможными алгоритмами постижения смыслов, заложенных в художественном тексте, а затем и созданию собственного текста, представлению собственных оценок и суждений по поводу прочитанного. Особое место отводится **выразительному чтению**, которое незаменимо для пробуждения интереса к книге и писателю, углубления личностного восприятия произведения.

Для каждого класса определены **ключевые теоретико-литературные проблемы:** в 5 классе — художественный образ в литературе; в 6 классе — образ человека в литературе; в 7 классе — сюжет как метафора жизни; в 8 классе — художественный мир литературного произведения; в 9 классе — художественный мир писателя, литературного направления. Данные проблемы задают основные направления работы с художественным текстом, диктуют выбор аспектов анализа и видов деятельности по освоению литературных произведений и сведений по теории и истории литературы. При этом теоретико-литературные понятия рассматриваются не только как инструмент постижения художественного произведения. Многие термины применимы в самых разных областях знания и сферах общения.

Авторская установка на **деятельностный подход** предполагает овладение конкретными умениями и навыками, связанными с чтением, анализом и интерпретацией художественного текста, а также практическое их использование в процессе создания собственных устных и письменных высказываний, исследовательских и творческих работ, в различных сферах коммуникации и ситуациях общения. Поэтому в программе представлен перечень **основных видов деятельности** для каждого класса.

Весь методический аппарат учебников нацелен на организацию читательской деятельности учащихся, стимулирование интереса к работе с различными текстами (художественными, учебными, научными и др.). В процессе изучения литературы предусмотрено применение различных **стратегий чтения** с учетом специфики самого текста и этапа читательской деятельности: предвосхищение

содержания книги, мозговой штурм, постановка предваряющих вопросов (пред-коммуникативный этап); вероятностное прогнозирование, размышления во время чтения (коммуникативный этап); дискуссия, различные формы трансформации текста (творческие пересказы, составление сценария, иллюстрации и др.), презентация книг, написание аннотаций, отзывов, рецензий и других видов сочинений (посткоммуникативный этап).

Вопросы и задания учебника структурированы по рубрикам: **«Поиск информации»** (задания, направленные на поиск дополнительной информации, в том числе через поисковые системы Интернета); **«Точка зрения»** (задания, направленные на развитие навыка оформления собственной реакции и оценочных суждений по поводу прочитанного); **«Опыт исследования»** (задания для углубленного изучения литературного материала); **«Творческое прочтение»** (задания, связанные с интерпретацией литературного произведения, научной и художественной, в том числе с выразительным чтением, чтением по ролям, созданием иллюстраций, киносценария и т. п.); **«Опыт творчества»** (задания, связанные с созданием собственных литературных произведений разных жанров, стилизаций, подражаний, пародий); **«Для дискуссии»** — вопросы дискуссионного характера; **«Публичное выступление»** (задания, связанные с подготовкой устных высказываний, сообщений, выступлений с тезисами доклада и т. п.); **«Вместе с товарищами»** (групповые задания); **«Вместе со старшими»** (задания, предназначенные для совместной работы учащихся с членами семьи); **«Сочинение»** (задания, связанные с работой над сочинением, подготовкой материалов к сочинению); **«Внеклассное чтение»** (задания, организующие и направляющие внеклассное чтение учащихся); **«Связь с другими видами искусства»** (задания, предполагающие обращение к произведениям других видов искусства). Следует заметить, что предлагаемые **«Вопросы и задания»**, а также специально выделенные **«Индивидуальные задания»** учитывают интересы школьников к определенным видам деятельности и предполагают обращение к современным технологиям поиска и обработки информации (интернет-экскурсии, презентации, работа в поисковых системах). Например: подготовить презентации «Работа Маяковского в “Окнах РОСТА”», «Шукшин как актер», «Режиссерские работы В. М. Шукшина» и др., организовать заочную экскурсию по литературным местам (в станицу Вешенская и др.).

Важнейшей характеристикой линии УМК под ред. В. Ф. Чертова является **практическая направленность** всех разделов курса литературы, поэтапное формирование навыков анализа текста и создание учащимися собственного речевого высказывания. Задачи практического освоения литературных произведений решаются с учетом достижений современного литературоведения, с одной стороны, и возрастных особенностей учащихся — с другой. В учебниках есть уникальные разделы: **«Практикумы»** и **«Мир в слове».** Практикумы нацелены на поэтапное овладение навыками анализа художественного текста в одном из заданных программой аспектов, развитие речи учащихся и освоение теоретико-литературных понятий, к примеру, «Поэзия и проза как формы художественной речи», «Заглавный образ в литературном произведении»,

«Анализ эпизода эпического произведения», «Анализ проблематики литературного произведения», «Сообщение о жизни и творчестве писателя», «Сочинение о персонаже литературного произведения» и др. Задача раздела «Мир в слове» — формирование общекультурных и речевых компетенций, обогащение словарного запаса школьников, формирование навыков работы со словарями и использования в устной и письменной речи имен героев античной и славянской мифологии, фольклора, русской и зарубежной классической литературы.

Уже в 5–8 классах представлена рубрика **«Обзор»**, расширяющая круг чтения школьников и готовящая к анализу литературных произведений, включенных в программу 9–11 классов, например: «Образ родины в русской поэзии», «Образы детей в мировой литературе» и др. (5 класс), «Автобиографические произведения русских писателей», «Литература нонсенса и абсурда», «Жанр песни в русской поэзии» и др. (6 класс), «Классические сюжеты в мировой литературе», «Изображение исторических событий в художественной литературе» и др. (7 класс), «Духовная традиция в русской поэзии», «Тема Великой Отечественной войны в русской литературе», «Литературные жанры в зеркале пародии» и др. (8 класс), «Поэты пушкинской поры», «Жизнь души в произведениях русской литературы второй половины XIX века», «Гуманистическая традиция в русской литературе XX века», «Традиции смеховой культуры в русской литературе XX века» и др. (9 класс).

В линии учебников по литературе под ред. В. Ф. Чертова воплощена методическая система, направленная на овладение учащимися **ключевыми компетенциями,** прежде всего общекультурной, включающей учебно-познавательную и информационную компетенции; коммуникативной и компетенцией в сфере личностного самоопределения. Это соответствует современным требованиям к организации процесса обучения в информационно-образовательном пространстве и согласуется с программой формирования универсальных учебных действий.

Материалы справочных разделов, имеющихся во всех учебниках, формируют навыки работы с предметным информационным пространством. В справочный раздел, кроме «Краткого словаря литературоведческих терминов», входят комментарии к художественным текстам, краткая информация об известных литературоведах, писателях, художниках, композиторах, актерах, переводчиках, чьи имена встречаются на страницах учебника. Отсылки к биографическим, библиографическим, толковым и иным словарям, указание адресов интернет-ресурсов, в которых ученик может найти необходимую информацию, дают возможность реализовать дифференцированный подход в обучении, индивидуализацию учебных заданий, а также развивать информационную компетенцию учащихся. Новым направлением работы с интернет-ресурсами стало обращение к распространенным среди школьников контактам на форумах и в блогах. Учащимся предлагается принять участие в литературных конкурсах и играх, которые проводятся на некоторых литературных сайтах, а также в создании и обсуждении так называемых фанфиков.

В методический аппарат учебников литературы включены задания проектного, исследовательского и поискового характера, предполагающие их выполнение в ситуации непосредственного общения, сотрудничества со сверстниками, старшими и младшими товарищами, например: подготовка информации о детях — участниках Великой Отечественной войны; составление с одноклассниками сборника «Образ одного из древних русских городов в русской поэзии», выпуска вместе с товарищами стенгазеты, составленной из лучших отзывов о литературных произведениях; проведение опросов среди своих одноклассников для выяснения, какие книги о детях они читают и др. (5 класс), подготовка с одноклассниками сборника литературных песен и др. (6 класс), составление рекомендательного списка детективных произведений для своих одноклассников, рекомендаций по чтению фантастических произведений для взрослых читателей (родителей, учителей) и своих одноклассников и др. (7 класс), подготовка сообщения «Песни Великой Отечественной войны» (с подбором иллюстративного материала, записей песен военного времени, фрагментов кинофильмов) и др. (8 класс), разработка с одноклассниками плана-проспекта фонохрестоматии («Романсы на стихи А. С. Пушкина) и др. (9 класс).

Общение школьников с произведениями искусства слова на уроках литературы — это и необходимый **опыт коммуникации**, диалог с писателями (русскими и зарубежными, нашими современниками и представителями совсем другой исторической эпохи), а также диалог с учителем и одноклассниками. Анализ учебно-методического комплекта под ред. В. Ф. Чертова и опыта его реализации в современной образовательной практике показывает, что действенной **стратегией современного литературного образования** выступает межкультурный и внутрикультурный **диалог**. В учебнике запрограммирована не только деятельность учащихся, но и деятельность учителя, который становится организатором процесса обучения на основе диалога и творческой читательской деятельности школьников, включающей собственно чтение литературного произведения, его художественное восприятие, анализ и интерпретацию прочитанного.

Содержание учебников отвечает задачам духовно-нравственного развития и воспитания учащихся на основе базовых национальных ценностей. Реализация современных подходов к изучению литературы, предложенных авторским коллективом под руководством В. Ф. Чертова, нацелена на формирование не только эстетически развитого и мыслящего в категориях культуры читателя, но и нравственной личности, осознающей себя частью поликультурного мира.

Литература

1. Журавлев, И. К. Особенности учебников по учебным предметам с ведущим компонентом «способы деятельности» и формирование эмоционально-ценностных отношений / И. К. Журавлев // Каким быть учебнику: дидактические принципы построения: в 2 ч. / Под ред. И. Я. Лернера, Н. М. Шахмаева. — Ч. 2. — М.: Изд-во РАО, 1992. — С. 69–76.
2. Иванова, Е. О. Теория обучения в информационном обществе / Е. О. Иванова, И. М. Осмоловская. — М.: Просвещение, 2011.

3. Рабочая программа по литературе для 5–9 классов. Литература / Под ред. В. Ф. Чертова. — М.: Просвещение, 2011.

Паліна Лявонава (Мінск)

АСАБЛІВАСЦІ ВЫВУЧЭННЯ РОДНАЙ ЛІТАРАТУРЫ СТУДЭНТАМІ-КУЛЬТУРОЛОГАМІ

Асаблівасці пачынаюцца з таго, што ў пераліку праграмных навучальных дысцыплін фундаментальнай і прыкладной культуралогіі родная літаратура стаіць у звязку з замежнай і гэта цалкам лагічна, калі разглядаць беларускую літаратуру ў кантэксце сусветнай, але супярэчыць нормам вучэбнага часу, які адводзіцца навучанню роднай літаратуры як адной з найважнейшай галін мастацкай культуры і складанага гістарычнага лёсу народа (36 гадзін на ўвесь курс).

Перад выкладчыкам адразу паўстае праблема, як забяспечыць плённае вывучэнне даўняй (ад XI ст.), новай і навейшай беларускай літаратуры, каб студэнты змаглі ўключыць багатую і разнастайную мастацкую спадчыну ў свой духоўны набытак, якія сучасныя тэхналогіі навучання могуць стаць аптымальнымі ў гэтай нялёгкай справе. Зразумела, што традыцыйны лекцыйна-семінарскі шлях прад'яўлення ведаў пра асаблівасці станаўлення і развіцця беларускай літаратуры, пра яе этапы, пра заканамернасці і тэндэнцыі, пра творчую гісторыю найбольш значных мастацкіх твораў і адметнасць стылю іх аўтараў не стане тут вядучым і што яго варта выкарыстоўваць толькі ў спалучэнні з добра арганізаванай і сістэматычна кантралюемай самастойнай чытацкай дзейнасцю студэнтаў. Але як заахвоціць моладзь да чытання мастацкіх тэкстаў, калі сёння ў пашане інтэрнет, а не кніга, а па-беларуску гавораць толькі адзінкі? Да таго ж літаратура — не профільная вучэбная дысцыпліна для культуролагаў.

Апроч эрудыцыі, прамоўніцкага майстэрства і педагагічнага вопыту, выкладчыку тут, безумоўна, патрэбныя і іншыя сродкі, такія, напрыклад, як сістэматычная прэзентацыя на лекцыйных і практычных занятках выданняў знакамітых беларускіх аўтараў, разгляд студэнтамі анталогій, хрэстаматый, энцыклапедый, даведнікаў, вучэбных і метадычных дапаможнікаў, артыкулаў з перыёдыкі, партрэтаў пісьменнікаў, рэпрадукцый карцін або твораў кніжнай графікі, створаных беларускімі мастакамі на літаратурныя тэмы, камп'ютэрнай прэзентацыі неабходных матэрыялаў. Паколькі будучыя спецыялісты-культуролагі ўжо маюць звычку да разгляду артэфактаў культуры, то і працэс выкладання роднай літаратуры не павінен заставацца толькі вербальным.

Яшчэ адной асаблівасцю, якая вынікае са спецыфікі будучай прафесіі студэнтаў, з'яўляецца іх дасведчанасць у гісторыі і тэорыі культуры, як беларускай, так і заходнееўрапейскай ды амерыканскай, бо ва ўніверсітэтце існуюць спецыялізацыі: амерыканістыка, германістыка, гебраістыка. Гэта значыць, што выкладчык беларускай літаратуры мае магчымасць шырока і рэгулярна ажыццяўляць так званыя міжпрадметныя сувязі, эканомячы ў пэўнай

ступені вучэбны час і ўзбагачаючы эстэтычны, ідэалагічны і маральны вопыт студэнтаў.

Зыходным прынцыпам ажыццяўлення сувязей паміж літаратурай і культуралогіяй з'яўляецца тое, што крыніцай зместу кожнай навучальнай дысцыпліны і ўсёй адукацыі з'яўляецца культура. Гістарычна склалася так, што навуковыя веды адбіраліся ў змест навучання ўжо ў адаптаваным выглядзе і згрупаванымі ў асобныя прадметы. Асобны навучальны прадмет — гэта частка чалавечай культуры, вылучаная па агульных ці падобных якасцях, найчасцей па прыналежнасці да пэўных класаў з'яў. Такая спецыяльна сканструяваная форма зместу найбольш даступная для засваення. Важна таксама ўлічыць, што не адны толькі веды складаюць змест адукацыі, але і такія яго абавязковыя часткі, як уменні або вопыт ажыццяўлення дзейнасці (як рэпрадукцыйнага, так і творчага характару) і вопыт эмацыянальна-каштоўнасных адносін, якія заўсёды такую дзейнасць суправаджаюць і складаюць змест выхавання. Значыць, усё, што адносіцца да каштоўнасных парадыгм культуры або да аксіялагічнай структурнай часткі культуралогіі, як бы з самага пачатку праграмуецца ў агульным змесце адукацыі і ў прадметнай вобласці «Літаратура», стрыжнявой ў гуманітарнай адукацыі школьнікаў і студэнтаў, скіраванай на выхаванне асобы а праз яе і грамадства. А паколькі літаратура — мастацтва, якое патрабуе ад свайго карыстальніка адэкватнага ўспрымання, г. зн. інтэрпрэтацыі сэнсаў, прыхаваных у знакавых носьбітах, то можна гаварыць пра семіётыку культуры як пра адну з найбольш відавочных ліній сувязі літаратуры як навучальнай дысцыпліны з культуралогіяй. Да таго ж, у гісторыі беларускай літаратуры знайшлі свой адбітак такія формы духоўнай культуры народа, як міфалогія, рэлігія, выяўленчае мастацтва, філасофія. Кожная з іх мела сваю адметнасць і пэўныя перавагі на тым ці іншым этапе развіцця грамадства Так, напрыклад, асаблівасць палемічнага жанру рэнесанснай літаратуры — актыўнае падключэнне свецкай навукі, права, антычнай філасофіі, мастацтва ў якасці аргументаў у спрэчках. Лідэр пратэстантызму ў Беларусі С. Будны паслядоўна змагаўся за інтэлектуальную свабоду і талерантнасць, выкрываў рэлігійны дагматызм, даследаваў сацыяльна-палітычныя аспекты грамадскай думкі з улікам еўрапейскага духоўнага і палітычнага вопыту. Асветнік-палачанін, перакладчык Евангелля на беларускую мову В. Цяпінскі горача абараняў традыцыі нацыянальнай культуры, выступаў супраць адчужэння свецкай і рэлігійнай эліты ад роднай мовы і традыцыйных каштоўнасцей культуры.

На этапе ранняга беларускага рамантызму на першы план выходзіць пазнанне ролі мастацкай інтуіцыі ў жанрах лірычнай і лірыка-эпічнай паэзіі, балады, элегіі замест панаваўшых раней курсаў паэтыкі, рыторыкі, пісьмовага красамоўства. Паэтычны рамантызм Яна Чачота, Томаша Зана, Адама Міцкевіча выступае спадарожнікам беларускага нацыянальнага адраджэння, хаця свае беларускія творы , не дазволеныя да публікацыі царскай уладай, пазней пісьменнікі маскіравалі пад фальклор і польскую краёвую літаратуру для «простага народа». Такім чынам, свядомая ўстаноўка выкладчыка роднай літаратуры на пастяннае ажыццяўленне сувязей з ужо набытымі студэнтамі

ведамі па гісторыі і тэорыі культуры дазваляе ім хутчэй рухацца па шляху авалодання ведамі пра развіццё літаратурнага працэсу ў Беларусі, адчуваць сябе суб'ектамі адукацыі, удзельнікамі стварэння сучаснай культуры.

Найбольш плённае вывучэнне роднай літаратуры студэнтамі-культуролагамі ва ўмовах дэфіцыту вучэбнага часу адбываецца тады, калі існуе супрацоўніцтва выкладчака і студэнтаў, калі ёсць сапраўдны вучэбны дыялог, у якім веды не транслююцца, а выпрацоўваюцца разам. У такім выпадку выкладчык свядома адмаўляецца ад дэманстрацыі сваёй перавагі ва ўзроўні дасведчанасці, робіць крокі насустрач моладзі, памятаючы, што разумовыя, духоўныя ці яшчэ якія-небудзь іншыя намаганні асобы гэтак жа ўваходзяць у культуру, як і веды, тэксты або іншыя яе прадукты.

Яшчэ адным, на наш погляд, важным кірункам у плённым вывучэнні студэнтамі мастацкіх твораў выступае ўвага да іх эстэтычнага, а не толькі да ідэалагічнага або маральнага патэнцыялу, хаця і такія меркаванні студэнтаў не ігнаруюцца. Але задача выкладчыка — кожны раз падкрэсліваць, што слоўнае мастацтва найбольш сцісла і пранікнёна ўплывае на свядомасць праз знакі, сімвалы, праз сваю мастацкую цэласнасць. Менавіта тэкст, які лучыць цяперашняе з мінулым, а часта праграмуе і будучыню, тэкст, зразуметы ў сваёй эстэтычнай функцыі, дазваляе чытачу ажыццяўляць эмацыянальную рэфлексію, шукаць і знаходзіць свае асобасныя сэнсы, што так неабходна ў нестабільным грамадстве з дэфіцытам духоўнасці і распаўсюджанасцю маскультуры. Таму ў якасці аднаго з найважнейшых прадуктаў або вынікаў тэхналогіі навучання мы прадугледжвалі знаходжанне кожным студэнтам асобасных сэнсаў мастацкага тэксту, тых асаблівасцей сюжэта, кампазіцыі, вобразаў, маўлення, характараў герояў і інш., якія найбольш уразілі, усхвалявалі, засталіся ў памяці. Паважлівае і ўдумлівае стаўленне да саміх мастацкіх тэкстаў, а не толькі да іх інтэрпрэтацыі ў падручніках або лекцыях выкладчыка, дапамагае студэнтам-культуролагам кожны раз пераконвацца: тэкст дазваляе глыбей пазнаць асобу, грамадства, эпоху, культуру, самога сябе.

Жанна Белакурская, Валерый Белакурскі (Мінск)

РОЛЯ МАСТАЦКАГА ТЭКСТУ Ў ФАРМІРАВАННІ НАЦЫЯНАЛЬНА АРЫЕНТАВАНАЙ АСОБЫ

Мастацкі тэкст з'яўляецца адным з канстытуэнтаў складанай сістэмы ўзаемазвязаных фрагментаў акаляючай рэчаіснасці, асэнсаванне якой прадвызначае бінарнае ўзаемадзеянне, з аднаго боку, індывідуальна-аўтарскай мадэлі свету, рэпрэзентаванай аўтарам тэксту, з другога — чытача, які імкнецца зразумець і інтэрпрэтаваць сваё разуменне аўтарскай творчай задумы. Кожны з канстытуэнтаў мастацкага тэксту звязаны своеасаблівымі адносінамі з іншымі і з'яўляецца прагматычна арыентаваным.

Аўтарская канцэпцыя, якая звычайна абазначаецца паняццем «моўная асоба», выражаецца адпаведнымі моўнымі сродкамі — граматычнымі,

лексічнымі, стылістычнымі — праз своеасаблівае размеркаванне ў рэлятыўных кавалках выказвання тэкставых сэнсаў, актуалізуючы частку тэксту ці адпаведны моўны сродак.

Індывідуальна-аўтарская карціна свету, якая рэалізуецца ў кантэксце моўнай асобай, аб'ектывуецца параметрамі нацыянальна-спецыфічнай карціны свету: на кагнітыўным узроўні — праз спецыфіку канцэптаў, на моўным — праз спецыфіку нацыянальна маркіраваных моўных сродкаў, на матывацыйным — праз адлюстраванне нацыянальнага менталітэту, на герменеўтычным — праз выяўленне прагматычнай накіраванасці твора.

Асабліва выразна аўтарская пазіцыя праяўляецца ў творах, прызначаных для навучання дзяцей, дзе моўная асоба — аўтар тэксту — з'яўляецца не толькі носьбітам нацыянальнай культуры, але і яе стваральнікам, правадніком ведаў і маральна-эстэтычных каштоўнасцей нацыі.

Творы, напісаныя народным пісьменнікам Беларусі для дзяцей, да ліку якіх належыць і першы друкаваны зборнік «Другое чытанне для дзяцей беларусаў» (1910), заключаюць у сабе анталогію індывідуальнага і сацыяльнага. Пісьменнік у творы выступае не толькі як цэласная моўная асоба, але і як мноства дзейных асоб, выяўленых у тэкстах і праз тэксты рэканструяваных у асноўных сваіх рысах пэўнымі моўнымі сродкамі.

Такім чынам, кніга, прызначаная для першапачатковага навучання, выконвае не толькі навучальную, але выхаваўчую і эстэтычную функцыі. У гэтым плане зборнік з'яўляецца дакументам, які адлюстроўвае сутнасць асноўнай ідэі эпохі, што і падкрэслена ўжо ў эпіграфе на тытульным лісце «Загляне сонцэ і ў нашэ ваконцэ».

Надаючы кнізе на роднай мове выключнае значэнне ў фарміраванні нацыянальна арыентаванай асобы, Якуб Колас у самой назве засведчыў адрасnасць кнігі — для дзяцей беларусаў. Тым самым пісьменнік падкрэсліў, што ў працэсе станаўлення нацыянальна свядомай асобы адметнае месца займаюць мастацкія творы, з якімі чалавек знаёміцца на працягу ўсяго свайго жыцця, найперш тыя звесткі, якія набываюцца ў дзяцінстве, у выніку авалодання роднай мовай, якая служыць падмуркам этнічнага самаўсведамлення чалавека, яго нацыянальнай самаідэнтыфікацыі.

«Роднае слова — гэта першая крыніца, праз якую мы пазнаём жыццё і акаляючы свет», — пісаў Якуб Колас, падкрэсліваючы, што свет прэзентаваны чалавеку найперш праз сістэму прадметных найменняў, і менавіта тонкія пісьменніцкія назіранні над акаляючым светам, жыццём беларускага чалавека, прыродай, усё тое, што акружае маленькага чытача, з чым быў звязаны беларус з дзяцінства і да глыбокай сталасці, з'яўляецца тэмай вершаў і апавяданняў у зборніку. Зварот да роднага краю, яго культуры, у тым ліку моўнай, — гэта канкрэтны крок на шляху асэнсавання мыслення, светапогляду паэта, яго жыццёвага і духоўнага вопыту як прадстаўніка беларускага народа, вопыту, які ён імкнецца перадаваць сваім чытачам.

Усведамляючы, што станаўленне любога чалавека як сацыяльнай істоты, носьбіта грамадскай свядомасці свайго часу, актыўнага суб'екта пэўнай культу-

ры немагчыма без авалодання этнічнай мовай, Якуб Колас у лісце да С. А. Вянгерава, вядомага расійскага бібліёграфа і гісторыка літаратуры, адзначае, што «руская мова не можа выклікаць у такім поўным аб'ёме тых адчуванняў, тых пачуццяў і той каларытнасці, што ўласцівыя беларускай мове, беларускім малюнкам, у якім дае беларуская мова, якая з малаком маці ўвайшла ў маю прыроду» [1, с. 24].

Як педагог і практык, Якуб Колас разумеў, што засваенне роднай мовы ўяўляе сабой працэс паступовага, але надзвычай інтэнсіўнага пераўтварэння генетычнай мовы — мовы маці — у мову этнічную — мову нацыі. Ён рашуча і доказна абвяргаў тых, хто не лічыў беларускі народ самастойнай нацыянальна-культурнай супольнасцю, а мову народа называў «мёртвай моваю», прыводзячы доказны аргумент, што «як беларуса ні гнаілі, як яго ні душылі, як ні тапталі ў балота, усё ж такі ён захаваў сваю мову» [2, с. 304]. Менавіта арыентацыя на развіццё і захаванне культурнай самабытнасці беларускай мовы, разуменне яе ролі ў сістэме нацыянальных каштоўнасцей і выхаванне сродкамі мовы праз нацыянальна арыентаваныя тэксты з'яўляецца асноўным ў творчасці Якуба Коласа. «Я ўсё больш упэўніваюся ў тым, што беларуская мова мае такое ж права на жыццё, сваё развіццё і выкарыстанне ў школе, ва ўжытку беларусаў, як і іншая мова» [1, с. 79].

Этнічна абумоўленай, паводле Коласа, з'яўляецца не толькі мова, але і свядомасць чалавека, яго маральна-этычныя нормы, менталітэт, у якіх праяўляюцца глыбінныя сувязі асобнага чалавека і грамадства, прадвызначаныя традыцыямі, кодам культуры і стандартамі паводзін. Так, вуснамі настаўніка з апавядання «Якую карысць прыносяць нам птушкі» Якуб Колас разважае аб сэнсе і змесце жыцця, аб праве на жыццё, аб маральна-этычных паводзінах чалавека ў грамадстве, аб філасофіі жыцця ўвогуле. І менавіта погляды пісьменніка як прадстаўніка нацыі павінны стаць прыкладам для чытача. «Чалавек — тое ж Божае стварэнне, толькі самае разумнае меж усімі, і кожнае стварэнне мае такое ж права на жыццё, як чалавек. І той чалавек, каторы адбірае права ад другіх, уніжае сам сябе. Дык не адбірайце ж, дзеці, таго права, каторае дано і вам, і іншаму стварэнню Божага света. Ніколі не марнуйце чужога жыцця і шчасця» [3, с. 52]. Фактычна Колас, ужываючы сучасную тэрміналогію, заклікае да талерантнасці, да цярпімасці і добразычлівасці ў штодзённых зносінах паміж людзьмі.

Маючы на мэце ажыццяўленне праз мастацкі тэкст камунікатыўна-выхаваўчай функцыі, Якуб Колас уключае ў зборнік не толькі вершы, апавяданні, казкі, якія іх актуалізуюць, але і імкнецца ў творах малых жанраў, напрыклад, у прыказках, асобных выказваннях прапагандаваць агульначалавечыя этыка-эстэтычныя каштоўнасці: «Болей навукі — меней страху» [3, с. 85]; «Прыйшла кумка па муку, а жыбулька за руку» [3, с. 101]; «Сонейка так хораша пазірае на зямлю, як матка на сваё дзеця» [3, с. 6] і інш.

Такім чынам, у аснову коласаўскага зборніка пакладзена найперш ідэя маральнага ўдасканалення чалавека, імкненне пісьменніка падняць беларуса да такога маральна-этычнага ідэалу, які будзе адпавядаць ідэям дабрыні, справяд-

лівасці, узаемадапамогі, ідэалам, якія праз нацыянальную адметнасць узыходзяць да ідэй інтэрнацыянальных, агульначалавечых.

Літаратура

1. Колас, Я. Збор твораў: у 14 т. / Я. Колас. — Мінск: Маст. літ., 1977. — Т. 13: Пісьмы, 1908–1949. — 680 с.
2. Колас, Я. Збор твораў: у 14 т. / Я. Колас. — Мінск: Маст. літ., 1976. — Т. 12: Публіцыстычныя і крытычныя артыкулы, 1947–1956. — 528 с.
3. Колас, Я. Другое чытанне для дзяцей беларусаў / Я. Колас. — СПб.: Выд. суполкі «Загляне сонцэ і ў нашэ ваконцэ», «Наша хата», 1910. — 112 с.

Ірына Саматыя, Рычард Саматыя (Мінск)

АРГАНІЗАЦЫЯ ПРАЕКТНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ НА ЎРОКАХ МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ

Адной з праблем вывучэння беларускай літаратуры ў агульнаадукацыйных установах краіны з’яўляецца недахоп вучэбных гадзін. Многія важныя тэмы ўключаюцца ў аглядныя раздзелы школьнай праграмы, для самастойнага чытання [1] і нярэдка застаюцца па-за ўвагай навучэнцаў. А як можна аглядна за **4** гадзіны разгледзець, напрыклад, тое, што высока ацэнена грамадствам: «Мы не ведаем нічога ў XI–XII стагоддзях на заходнееўрапейскіх мовах, што пераўзыходзіла б летапіс Нестара, словы Кірыла Тураўскага і “Слова пра паход Ігаравы”» (М. Максімовіч) [2, с. 71].

Праграма прапануе, напрыклад, разгледзець за **1** гадзіну наступны матэрыял: «**Кірыла Тураўскі.** Словы. Казанні. Павучанні. Кароткія звесткі аб жыцці і творчасці асветніка.

Пропаведзь маральнага самаўдасканалення чалавека і грамадства, крытыка чалавечых заганаў. Высокае паэтычнае майстэрства Кірылы Тураўскага (метафарызм, красмоўства, багацце лексікі)» [1, с. 57]**.**

У Праграме [1, с. 57] пазначаны сродкі навучання па тэме: архітэктурныя помнікаў эпохі; скульптуры (помнік К. Тураўскаму «Тураў». Скульптар М. Інькоў, архітэктар М. Лук’янчык); М. Інькоў «Кірыла Тураўскі», І. Пратасеня «Кірыла Тураўскі»; літаграфія П. Драчова. Пералічаны музычныя творы, названы літаратуразнаўчыя працы А. А. Мельнікава.

Якія падыходы, тэхналогіі, метады навучання выбраць, каб данесці вучням вынаходы праграмай змест?

Адукаваны чалавек у сучасным грамадстве — гэта не толькі і не столькі чалавек, узброены ведамі, але які ўмее набываць веды, рабіць гэта мэтанакіравана па меры ўзнікнення ў яго патрэбы вырашыць праблему, які ўмее выкарыстаць наяўныя веды ў любой сітуацыі. У сувязі з гэтым узнікаюць новыя для адукацыі задачы: фарміраванне ў вучняў інфармацыйнай і камунікатыўнай кампетэнцый. Інавацыйны пошук новых сродкаў прыводзіць педагогаў да разумення таго, што нам патрэбныя дзейсныя, групавыя, гульнявыя, ролевыя, практыка-арыентаваныя, праблемныя, рэфлексіўныя і іншыя формы і метады навучання. Значную ролю ў вырашэнні гэтых праблем і набывае метад навучальных праектаў.

Літаратура як навучальны прадмет — выдатная, урадлівая глеба для праектнай дзейнасці. Настаўнікі-славеснікі часта сутыкаюцца з такімі праблемамі, як адсутнасць чытацкай цікавасці сярод навучэнцаў, вузкі кругагляд, адсутнасць навыку аналізу і абагульнення. Цікавая праца ў групе дасць дзецям адчуць прадмет, атрымаць новыя веды, а настаўніку — вырашыць пералічаныя вышэй праблемы. Веды па гісторыі, сусветнай мастацкай культуры — дысцыплінах, сумежных з літаратурай, — могуць і павінны дапамагаць у працы над літаратурным праектам.

Метад вучэбнага праекта — гэта адна з асобасна арыентаваных тэхналогій, спосаб арганізацыі самастойнай дзейнасці вучняў, накіраваны на рашэнне задачы вучэбнага праекта. Праектная дзейнасць — арыентуецца не на інтэграцыю фактычных ведаў, а на іх прымяненне і набыццё новых ведаў шляхам самаадукацыі. Метад дае прастору для творчай ініцыятывы навучэнцаў і педагога: стымулюе іх сяброўскае супрацоўніцтва, што стварае станоўчую матывацыю дзіцяці да вучобы. «Я ведаю, для чаго мне трэба тое, што я спазнаю. Я ведаю, дзе і як гэтыя веды прымяніць». Гэтыя словы цалкам могуць служыць дэвізам для ўдзельнікаў праектнай дзейнасці.

Праект каштоўны тым, што падчас яго выканання школьнікі вучацца самастойна набываць веды, атрымліваюць вопыт пазнавальнай дзейнасці. Калі вучань атрымае ў школе даследчыя навыкі арыентавання ў патоку інфармацыі, навучыцца аналізаваць яе, абагульняць, бачыць тэндэнцыю, супастаўляць факты, рабіць высновы і заключэнні, то ён у сілу больш высокага адукацыйнага ўзроўню лягчэй будзе адаптавацца ў рэальным жыцці, правільна выбярэ будучую прафесію, будзе жыць творчым жыццём. Неабходнасць тэхналогіі — гэта аб'ектыўнае патрабаванне часу, і таму, як правіла, кожны настаўнік з часам яе выпрацоўвае.

Мэта праектнага навучання заключаецца ў тым, каб стварыць умовы, пры якіх навучэнцы:

1) самастойна і ахвотна набываюць патрэбныя веды з розных крыніц;

2) вучацца карыстацца набытымі ведамі для вырашэння пазнавальных і практычных задач;

3) набываюць камунікатыўныя ўменні, працуючы ў групах;

4) развіваюць у сябе даследчыцкія ўменні: уменне выяўляць праблему, збіраць інфармацыю, назіраць, праводзіць эксперымент, аналізаваць, выбудоўваць гіпотэзу, абагульняць;

5) развіваюць сістэмнае мысленне.

Педагагічнай практыкай [3–8] выпрацаваны шэраг патрабаванняў да выкарыстання праектнай дзейнасці:

1. Наяўнасць значнай у даследчым, творчым плане праблемы або задачы, якая патрабуе пошуку для яе рашэння.

2. Праблема, закранутая ў працы, павінна быць, як правіла, арыгінальнай (калі праблема не арыгінальная, то павінна быць арыгінальным яе рашэнне).

3. У аснове дзейнасці павінна быць самастойная (індывідуальная, парная, групавая) работа навучэнцаў.

4. Выкарыстанне даследчых метадаў.

5. Выкананая праца павінна дэманстраваць глыбіню ведаў аўтара /аў у абранай галіне даследавання.

6. Праца павінна адпавядаць устаноўленым фармальным крытэрыям, павінна дэманстраваць наяўнасць тэарэтычных (практычных) дасягненняў аўтара (аўтараў).

Алгарытм дзейнасці настаўніка і навучэнцаў па тэхналогіі праектнага навучання можа мець наступную структуру:

Этапы працы	Змест працы	Дзейнасць навучэнцаў	Дзейнасць настаўніка
1**. Падрыхтоўчы**	Вызначэнне тэмы і мэты праекта	Абмеркаванне і выбар тэмы	Прапаноўвае тэмы і мэты праекта
	Выдзяленне падтэм у теме праекта	Выбар падтэмы ці прапанова новай	Сумеснае абмеркаванне падтэм праекта
	Фарміраванне творчых груп	Аб'яднанне ў мікрагрупы, размеркаванне абавязкаў паміж членамі каманды	Арганізацыйная праца па аб'яднанні школьнікаў у групы
	Падрыхтоўка матэрыялаў да даследчай працы	Сумесная праца па распрацоўцы заданняў, пытанняў для пошукавай дзейнасці, падбор літаратуры	
	Вызначэнне спосабаў прадастаўлення вынікаў (формы справаздачы) і крытэрыяў ацэнкі выніку і працэсу	Абмеркаванне і карэкціроўка формаў прадастаўлення вынікаў і крытэрыяў ацэньвання	Прапануе формы справаздачы і прыкладныя крытэрыі ацэньвання
2. **Планаванне**	Вызначэнне крыніц, спосабаў збору і аналізу інфармацыі	Карэкціроўка і дапаўненне прапаноў настаўніка	Прапануе асноўную літаратуру, спосабы збору інфармацыі
3. **Распрацоўка праекта**	Назапашванне інфармацыі шляхам працы з літаратурай, інтэрнэт-крыніцамі, анкетаванне, эксперымент і інш. Абагульненне сабранага матэрыялу	Пошукавая дзейнасць па назапашванні, сістэматызацыі, абагульненні інфармацыі	Кансультацыі, каардынацыя працы навучэнцаў
4. Афармленне вынікаў	Афармленне вынікаў адпаведна выбранай форме справаздачы	Афармленне вынікаў згодна з абранай формай справаздачы	Кансультацыі, каардынацыя працы навучэнцаў
5. Прэзентацыя	Прадастаўленне выкананай працы	Даклад аб выніках працы	Арганізацыя экспертызы з запрашэннем педагогаў школы, старшакласнікаў
6. Ацэньванне	Ацэнка работ згодна з распрацаванымі крытэрыямі	Удзел у ацэнцы шляхам калектыўнага абмеркавання і самаацэньвання	Сумеснае з экспертнай групай ацэньванне, выяўленне нявыкарыстаных магчымасцей, патэнцыялу працягу працы

Каб праектная дзейнасць была паспяховай, патрэбна прытрымлівацца некаторых правіл:

1. У камандзе няма лідараў. Усе члены каманды роўныя.

2. Каманды не спаборнічаюць.

3. Усе члены каманды павінны атрымліваць задавальненне ад зносін адзін з адным і ад таго, што яны разам выконваюць праектнае заданне.

4. Кожны павінен атрымліваць задавальненне ад пачуцця ўпэўненасці ў сабе.

5. Усе праяўляць актыўнасць і ўносяць свой уклад у агульную справу.

6. Адказнасць за канчатковы вынік нясуць усе члены каманды, якія выконваюць праектнае заданне.

Агульнымі падыходамі да структуравання праекта з'яўлюцца наступныя:

1. Пачынаць варта заўсёды з выбару тэмы праекта, яго тыпу, колькасці ўдзельнікаў.

2. Далей неабходна прадумаць магчымыя варыянты праблем, якія важна даследаваць у рамках вызначанай тэматыкі. Самі ж праблемы вылучаюцца навучэнцамі з падачы настаўніка (навадныя пытанні, сітуацыі, якія спрыяюць вызначэнню праблем, відэашэраг з той жа мэтай і г. д.). Тут дарэчная «мазгавая атака» з наступным калектыўным абмеркаваннем.

3. Размеркаванне задач па групах, абмеркаванне магчымых метадаў даследавання, пошуку інфармацыі, творчых рашэнняў.

4. Самастойная праца ўдзельнікаў праекта па сваіх індывідуальных ці групавых даследчых, творчых задачах.

5. Прамежкавыя абмеркаванні атрыманай інфармацыі ў групах (на ўроках або на факультатыўных занятках, у навуковых гуртках, у групавой працы ў бібліятэцы, медыятэцы і інш.)

6. Абарона праектаў, апаніраванне.

7. Калектыўнае абмеркаванне, экспертыза, вынікі ацэнкі.

Кожная група, якая ўдзельнічае ў праекце, атрымлівае «План дзеянняў навучэнцаў у праекце», які ўключае ў сябе:

1. Выбар тэмы праекта (даследавання).

2. Ставіцца мэта. (Для чаго я гэта раблю? Якога выніку я хачу дасягнуць?) Запісаць адказы.

3. Калі гэта даследаванне, то затым трэба выказаць здагадку — гіпотэзу. (Выкажы сваё меркаванне аб тым, якім будзе вынік і чаму?). Адказы запісваюцца.

4. Выбіраецца метад. (Што трэба зрабіць, каб атрымаць вынік?) Запісваецца план дзеянняў, час выканання кожнага кроку.

5. Збіраюцца дадзеныя (збіраецца неабходная інфармацыя, матэрыял, афармляецца, звяраюцца дзеянні па тэрмінах, якія вызначылі для кожнага кроку).

6. Атрымліваем вынікі. (Калі нешта не атрымалася — гэта таксама вынік).

7. Аналізуем вынікі. (Параўноўваем атрыманыя вынікі з гіпотэзай).

8. Робім высновы. (Плануем далейшую дзейнасць). Даем ацэнку дзеянням у групе.

9. Абараняем вынік у калектыве. Атрымліваем агульную ацэнку вынікаў.

Гэтыя памяткі дапамагаюць навучэнцам паспяхова рухацца да дасягнення мэты — стварэння праекта.

У работах навучэнцаў ацэньваюцца ступень самастойнасці ў выкананні розных этапаў працы над праектам і ступень уключанасці ў групавую працу; дакладнасць выканання адведзенай ролі; практычнае выкарыстанне прадметных і агульнашкольных ведаў, уменняў і навыкаў; колькасць новай інфармацыі і ступень яе асэнсавання; узроўні складанасці і ступень валодання выкарыстанымі методыкамі; арыгінальнасць ідэі, спосабу вырашэння праблемы; асэнсаванне праблемы праекта і фармулёўка мэты праекта або даследавання; узровень арганізацыі і правядзення прэзентацыі: вуснага паведамлення, пісьмовай справаздачы, забеспячэння аб'ектамі нагляднасці; валоданне рэфлексіяй; творчы падыход у падрыхтоўцы аб'ектаў нагляднасці прэзентацыі; сацыяльнае і прыкладное значэнне атрыманых вынікаў.

Алгарытм падрыхтоўкі да запуску навучальнага праекта па літаратуры «Кірыла Тураўскі» можна прадставіць у выглядзе схемы:

Праблема праекта	**«Чаму?»**	**Актуальнасць праблемы — матывацыя**
Мэта праекта	«Навошта?» (мы выконваем праект)	Мэтамеркаванне
Задачы праекта	«Што?» (для гэтага мы робім)	Пастаноўка задач
Метады і спосабы	«Як?» (мы гэта можам рабіць)	Выбар спосабу і метадаў, планаванне
Вынік	«Што атрымаецца?» (як вырашэнне праблемы)	Чакаемы вынік

Праблема	Жыццё і творчасць Кірылы Тураўскага — **манаха-аскета, ахвярнага пастыра, таленавітага пісьменніка і прапаведніка, «другога Залатавуснага», аднаго з найбольш вядомых усходне-славянскіх духоўных дзеячаў XII стагоддзя —** недастаткова глыбока ўспрымаецца навучэнцамі, не заўсёды знаходзіць эмацыянальны водгук у іх душах
Чаму?	Недастаткова ведаў пра эпоху, у якой жыў асветнік, пра яго жыццё і творчасць Творчасць Златавуста Кірылы Тураўскага складаная для ўспрымання навучэнцамі 15–16 гадоў Старажытнабеларускі пісьменнік і прамоўца, дзеяч хрысціянскай царквы эпохі Кіеўскай Русі Кірыла Тураўскі недастаткова вывучаецца ва ўстановах адукацыі
Што рабіць?	Больш падрабязна асвятліць эпоху Кіеўскай Русі Вывучыць жыццё і творчасць Златавуста Кірылы Тураўскага ў даступнай, прывабнай для навуэнцаў форме
Як?	З выкарыстаннем дыферэнцыраваных групавых заданняў З выкарыстаннем разнастайных сродкаў нагляднасці (відэаматэрыялы, ілюстрацыі твораў мастацтва, аўдыёзапісы музычных твораў і інш.) і сучасных педагагічных тэхналогій (напрыклад, ролевая гульня)

Што атрымаць? (вынік)	Зборнік прац навучэнцаў, відэа- і аўдыяматэрыялаў для кабінета беларускай мовы і літаратуры Пазнавальны (веды пра старажытнабеларускага пісьменніка і прамоўцу, дзеяча хрысціянскай царквы эпохі Кіеўскай Русі Кірылу Тураўскага) Выхаваўчы (эстэтычнае, патрыятычнае выхаванне) Развіццёвы (камунікатыўны, інфармацыйная кампетэнтнасць, агульнавучэбныя, спецыяльныя навыкі, даследчыцкія ўменні)

Каб прадставіць матэрыял па разглядаемай тэме клас дзеліцца на групы: «Гісторыкі», «Біёграфы», «Рытары», «Экскурсаводы», «Рэжысёры», «Мастацтвазнаўцы» і інш. Настаўнік прапануе першапачатковы спіс крыніц для кожнай групы, які папаўняецца самімі навучэнцамі [9–18 і інш.].

Для паспяховай працы на этапе прэзентацыі патрэбна навучыць школьнікаў сцісла выкладаць свае думкі, лагічна і звязна выбудоўваць паведамленне, рыхтаваць нагляднасць, выпрацоўваць структураваную манеру выкладу матэрыялу. Тут спатрэбяцца прыёмы самааналізу і рэфлексіі. У сувязі з гэтым значна ўзрастае роля настаўніка, які абагульняе, рэзюмуе, дае ацэнку. Несумненна, важным вынікам працы навучэнцаў з'яўляецца ацэнка вынікаў, дзе ўдзельнікі праекта дзеляцца думкамі, настаўнік ацэньвае актыўнасць навучэнцаў, крэатыўнасць, якасць і аб'ём выкарыстання крыніц.

Літаратура

1. Вучэбная праграма для агульнаадукацыйных устаноў з беларускай і рускай мовамі навучання. Беларуская літаратура V–XI класы. — Мінск: Нац. інст. адукацыі, 2008. — 152 с.
2. Верціхоўская, М. І. Беларуская літаратура: Школьныя творы: кароткі пераказ і аналіз / М. І. Верціхоўская. — Мінск: Тетра Системс, 2007.
3. Альбеткова, Р. И. Игра на уроках словесности в 7 классе / Р. И. Альбеткова //Русская словесность. — 2000. — № 4. — С. 67–71.
4. Бедерханова, В. П. Педагогическое проектирование в инновационной деятельности: учеб. пособие / В. П. Бедерханова, Б. П. Бондарев. — Краснодар, 2000. — 54 с.
5. Бондаревская, Е. В. Теория и практика личностно-ориентированного образования / Е. В. Бондаревская. — Ростов н/Д., 2000. — 352 с.
6. Гин, А. Приемы педагогической техники / А. Гин. — М.: Вита — Пресс, 1999. — 125 с.
7. Кульневич, С. В. Совсем необычный урок. Практическое пособие / С. В. Кульневич, Т. П. Лакоценина. — Ростов н/Д., 2001. —160 с.
8. Літаратура Старажытнай Русі. Асветніцкая дзейнасць Кірылы Тураўскага і Еўфрасінні Подацкай [Электронны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://65-k.com/publications.php?category=14&mode= show&id=381. — Дата доступу: 10.10.2013 г.
9. [Электронны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://minds.by/stupeny/nomera/18/st18_19.html. — Дата доступу: 10.10.2013 г.
10. На радзіме Кірылы Тураўскага // Пачатковая школа. — 2010. — № 8.
11. Крот, А. Святы Кірыла Тураўскі — жыццё і галоўныя матывы творчасці [Электронны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://www.svja zep.org/index.php?do=static&page=turauski— Дата доступу: 10.10.2013 г.
12. Грыневіч, В. Пасхальныя матывы ў творах сьв. Кірылы Тураўскага. — Ворша — Lublin — Харків, 1997.
13. Надсан, А. Сьвяты Кірыла Тураўскі. Выданне другое, дапоўненае і папраўленае. — Лёндан: Божым шляхам, 2001.
14. Чаропка, В. Імя ў летапісе. — Мінск: Полымя, 1994.

15. Кірыла Тураўскі [Электроны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://svjazep.org/index.php?do=static&page=turauskihttp://www.belsoch.by/?p=spadch&spid=37. — Дата доступу: 10.10.2013 г.
16. [Электроны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://mikashevichi.ru/belarus/person/1046-kiril.html. — Дата доступу: 10.10.2013 г.
17. Электроны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://www.veselka.by/?p=2569 http://www.youtube.com/watch?v=GAZcdoNmNm4&feature=player_detailpage— Дата доступу: 10.10.2013 г.
18. Сяліцкі, В. Кірыл Тураўскі і сучаснасць / В. Сяліцкі // Тураў. Тураўскае Евангелле. — Мінск, 2004.

Алесь Макарэвіч (Магілёў)

ВЫВУЧЭННЕ ТВОРАЎ БЕЛАРУСКАЙ ДЗІЦЯЧАЙ ЛІТАРАТУРЫ: УРОКІ ДАДАТКОВАГА ЧЫТАННЯ І ТВОРЧЫЯ РАБОТЫ Ў VII КЛАСЕ (ЧАЦВЁРТЫ БЛОК УРОКАЎ)

Арганізацыя працы настаўніка і вучняў па сістэме перспектыўных ліній адпавядае сучасным інавацыйным працэсам у галіне сярэдняй адукацыі. Прапанаваная намі раней методыка працы па гэтай сістэме [8] грунтуецца на вывучэнні літаратурных твораў у кантэксце блокаў урокаў, калі паралельна з вывучэннем твораў для чытання і вывучэння, для чытання і абмеркавання здзяйсняецца паралельная падрыхтоўка вучняў да ўспрымання і характарыстыкі твораў для дадатковага чытання, а таксама падрыхтоўка школьнікаў да выканання імі творчых работ. На падставе такіх дыдактычных зыходных можна весці гутарку пра стварэнне метадычнага комплексу для настаўнікаў — такой метадычнай крыніцы, у якой змест, формы, метады і прыёмы вывучэння літаратуры ў адпаведным класе прадстаўлены не манаграфічна (напрыклад, вывучэнне творчасці пэўнага пісьменніка, твораў для дадатковага чытання і інш.), а цэласна. Такі падыход да працэсу выкладання літаратуры спрыяе эфектыўнай і рацыянальнай арганізацыі метадычнай працы настаўніка, калі ён выразна бачыць, асэнсоўвае і, адпаведна, плануе навучальныя перспектывы, а таксама паэтапна і комплексна арганізуе іх здзяйсненне.

У ранейшых публікацыях аўтара гэтых матэрыялаў прадстаўлена характарыстыка зместу і некаторых форм падрыхтоўчай і непасрэднай працы настаўніка і вучняў пры вывучэнні твораў беларускай літаратуры ў сёмым класе (першы — трэці блок урокаў [5–7]). У дадзеным выпадку вызначым структуру і змест чацвёртага блока, коратка ахарактарызуем формы працы ў яго межах.

Структура блока: а) урокі па творах для чытання, чытання і абмеркавання (№№ 25–39); б) урок па творы для дадатковага чытання (Павел Міско «Эрпіды на планеце Зямля»); в) урок, на якім здзяйсняецца творчая работа (водгук на аповесць Паўла Міско «Эрпіды на планеце Зямля»).

Змест блока і некаторыя формы працы. Паколькі асноўны метадычны прадмет дадзеных матэрыялаў — урок па творы для дадатковага чытання (далей — УДЧ) і ўрок, на якім здзяйсняецца творчая работа (далей — УТР), то звернем увагу найперш на тыя творы для чытання і вывучэння, матэрыял якіх спрыяе перспектыўнаму выхаду на УДЧ і УТР. Адзначым, што змест гэтага

блока вызначаецца выхадам на тэарэтычныя паняцці, адпаведныя ім мастацкія з'явы, характарыстыка якіх на адпаведных уроках дазваляе рыхтаваць і праводзіць абгрунтаваны і доказны водгук на прачытаны твор, а таксама здзяйсняць выхад на элементы параўнальнай характарыстыкі літаратурных вобразаў, мастацкіх асаблівасцей твораў. Вызначанае вышэй садзейнічае ў сваю чаргу фарміраванню эстэтычнага густу сямікласнікаў у працэсе ўспрымання імі мастацкага твора і яго ацэнкі.

Урокі №№ 25–27[*]: апавяданне З. Бядулі «На каляды к сыну».

Урок № 25. *Уступ да чацвёртага блока. Ён можа складацца з дзвюх частак. Першая частка*: характарыстыка структуры блока з перспектыўным выхадам на УДЧ і УТР. *Другая частка*: знаёмства з артыкулам «Цікавае і захапляючае ў звычайным і паўсядзённым»; абмеркаванне яго ў праекцыі на апавяданне Змітрака Бядулі «На каляды к сыну», на аповесць Паўла Місько «Эрпіды на планеце Зямля» і водгук на гэты твор.

Прыкладны змест першай часткі ўступа і формы працы: а) аб'яўленне даты абмеркавання аповесці і, адпаведна, найбольш эфектыўнага тэрміну яе чытання; б) вызначэнне найбольш прыдатнай крыніцы, у якой змешчаны тэкст аповесці, — інтэрнэт-старонка knihi.com [9]; успрыманне твора па гэтай крыніцы дазволіць, акрамя іншага, «выразЬць» цытаты з той мэтай, каб, раздрукаваўшы і адпаведным чынам скампанаваўшы, выкарыстаць іх пры характарыстыцы вобразаў аповесці, у працэсе падрыхтоўкі адказаў на пытанні па ёй, а таксама падчас падрыхтоўкі і рэпрэзентацыі водгуку на гэты твор; в) размеркаванне пытанняў і заданняў да аповесці (ксеракопіі)[**]; змест і форма

---

[*]Прапанаваная ў дадзеных матэрыялах нумарацыя ўрокаў адрозніваецца ад той, якая вызначана ў дапаможніку для настаўнікаў па прыкладным каляндарна-тэматычным планаванні; гэта выклікана спецыфікай кампаноўкі ўрокаў па творах для дадатковага чытання і ўрокаў, на якіх выконваюцца творчыя работы: яны ўтвараюць своеасаблівыя «пары» ў кантэксце кожнага блока, адбываюцца адзін за адным.

[**]*Напрыклад*. 1) Вызначыць вымышленае, фантастычнае ў аповесці «Эрпіды на планеце Зямля»; праілюстраваць яго прыкладамі з гэтага твора. 2) Як пры дапамозе вымыслу і фантазіі аўтару ўдалося раскрыць характары рэальных і фантастычных герояў аповесці (напрыклад, пераканальна, доказна і інш); пацвердзіць гэта прыкладамі, доказамі. 3) Знайсці ў творы прыкметы псіхалагізму (псіхалагічнай характарыстыкі дзеючых асоб, псіхалагічнай матывацыі іх учынкаў, псіхалагічнага напружання, якое перадаецца чытачу і інш.), падрыхтаваць характарыстыку гэтых прыкмет, вызначыць значэнне іх уздзеяння на чытачоў: вашых бацькоў, аднакласнікаў; асабіста вас. 4) Ці пераканальныя для вас падзеі, адлюстраваныя ў аповесці, учынкі герояў гэтага твора? 5) Вызначыць такія мастацкія дэталі, якія спрыяюць раскрыццю характару дзеючых асоб аповесці, іх схільнасцей, памкненняў, перажыванняў. 6) Перачытаць тыя з дыялогаў аповесці, якія, на вашу думку, спрыяюць раскрыццю характару дзеючых асоб твора. Выкарыстаць некаторыя часткі з гэтых дыялогаў для падмацавання характарыстыкі герояў аповесці. 7) Вызначыць такія эпізоды, якія, на вашу думку, будуць цікавыя вашым аднагодкам, сябрам. Паспрабуйце сфармуляваць на іх падставе тэкст «рэкламы» гэтага твора з той мэтай, каб выклікаць цікавасць да аповесці і жаданне прачытаць яе. 8) Скласці кароткі план твора. 9) У адпаведнасці са складзеным планам ахарактарызаваць змест і вобразы аповесці. 10) Вызначаць ролю таямнічага і незвычайнага ў далейшым выбары жыццёвага шляху герояў-падлеткаў. 11) Вызначыць эпізоды, якія пашы-

пытанняў і заданняў павінны спрыяць эфектыўнай падрыхтоўцы вучнямі водгуку на гэты твор; г) вызначэнне формы, структуры водгуку з той мэтай, каб у працэсе ўспрымання твора вучні змаглі назапашваць адпаведны матэрыял да водгуку на яго. *Прыкладны змест другой часткі ўступа і формы працы*: а) вызначэнне на падставе зместу апавядання З. Бядулі, прачытанага вучнямі дома, ролі падзей гэтага твора ў пазнанні асаблівасцей сямейных узаемаадносін; разважанні адносна таго, ці мог пісьменнік назіраць усе тыя падзеі, што адлюстраваны ім у апавяданні, у рэальным жыцці; б) агучванне заданняў на далейшы этап урока: у працэсе чытання настаўнікам артыкула «Цікавае і захапляючае ў звычайным і паўсядзённым» з вучэбнага дапаможніка вызначыць ролю вымыслу і фантазіі ў паказе жыцця ў мастацкіх творах і значэнне празаічных тэкстаў у пазнанні жыцця; в) чытанне настаўнікам уголас артыкула; г) калектыўнае выкананне вучнямі названых вышэй заданняў і разважанні па іх; д) падагульненні настаўніка па другой частцы ўступа: *аналіз адказаў вучняў, *падагульненая фармулёўка эстэтычнага значэння вымыслу і фантазіі, ролі літаратурных твораў у пазнанні жыцця, *праекцыя зробленых настаўнікам падагульненняў на змест апавядання З. Бядулі «На каляды к сыну» і фантастычную аповесць П. Місько «Эрпіды на планеце Зямля».

Урок № 26. Яго можна пабудаваць такім чынам, каб раскрыць наступныя вызначаныя вучэбнай праграмай пытанні: «*Псіхалагізм апавядання, майстэрства пісьменніка ў раскрыцці думак і перажыванняў старой Тэклі*», «*характарыстыка Лаўрука праз канкрэтныя выразныя дэталі*» [2, с. 40]. Асноўнай формай працы пры гэтым можа быць наступная: тлумачэнне настаўнікам пры дапамозе адпаведных артыкулаў з вучэбнага дапаможніка паняццяў «псіхалагізм», «мастацкая дэталь», а таксама адпаведных ім з'яў з апавядання «На каляды к сыну», ілюстрацыя тэарэтычных паняццяў фактамі мастацкага твора. У фінале гэтага этапу характарыстыкі твора можна здзейсніць перспектыўны выхад на ўспрыманне вучнямі аповесці П. Місько «Эрпіды на планеце Зямля» — твора, у якім учынкі дзяцей пададзены ў іх псіхалагічнай матываванасці, успрымаюцца як доказныя і верагодныя ў кантэксце падзей твора.

Урок № 34. У працэсе характарыстыкі «*мастацкіх асаблівасцей аповесці Янкі Брыля "Сірочы хлеб"*» [1, с. 38], дыялогу як «*спосабу раскрыцця зместу ў апавядальных творах*» [2, с. 41] можна таксама здзейсніць перспектыўны выхад на ўспрыманне і характарыстыку вучнямі аповесці П. Місько «Эрпіды на планеце Зямля»: а) пракаменціраваць адпаведныя заданні да гэтага твора, б) сарыентаваць вучняў на форму выкарыстання характарыстыкі дыялогаў з аповесці ў водгуках на гэты твор.

Урокі № 35–37. Характарыстыка апавядання І. Навуменкі «Жуль Верн». Урок № 36. «*Фарміраванне ўменняў складаць план твора і па ім характарызаваць змест і вобразы, вызначаць ролю таямнічага і незвычайнага ў далейшым выбары жыццёвага шляху герояў-падлеткаў*» на прыкладзе

раюць вашы ўяўленні пра свет (г.зн. вызначыць пазнавальную ролю твора). 12) Зрабіць ілюстрацыі да тых эпізодаў, якія найбольш Вам спадабаліся.

характарыстыкі дадзенага твора — усё гэта таксама садзейнічае эфектыўнаму выкананню заданняў па аповесці П. Місько «Эрпіды на планеце Зямля», а таксама паралельнай падрыхтоўцы вучнямі водзыву на гэты твор.

Урок № 38 (УДЧ): характарыстыку аповесці П. Місько «Эрпіды на планеце Зямля» мэтазгодна праводзіць у адпаведнасці з прапанаванымі сямікласнікам на ўступным уроку да гэтага блока заданнямі і пытаннямі. Пажадана зрабіць невялікую выставу, а на ўроку правесці конкурс ілюстрацый да аповесці, якія сямікласнікі павінны былі падрыхтаваць да гэтага ўрока. У якасці перспектыўных (у праекцыі на УТР) высноў на гэтым уроку, якія вучні могуць выкарыстаць у водгуках на УТР, могуць быць наступныя.

У *«Эрпідах на планеце Зямля»* вельмі важную сэнсаўтваральную ролю выконваюць мастацкія дэталі (можна прыгадаць тэарэтычныя высновы з характарызаваных раней артыкулаў «Цікавае і захапляючае ў звычайным і паўсядзённым», «Мастацкая дэталь»). Гэты твор напоўнены загадкавым і таямнічым (з'яўленне Эрпіда-адзін менавіта каля вёскі Клінцы, запланаваная сустрэча яго менавіта з Ванем, уздзеянне Эрпіда на навакольны свет і інш.), глыбокім пазнавальным зместам лінгвістычнага кшталту (выкарыстанне Ванем фразеалагізмаў і тлумачэнне іх Эрпідам), маральным патэнцыялам выхаваўчага зместу, які пераканальны для чытачоў-сямікласнікаў (клопат і адпаведныя ўчынкі Вані ў адносінах да намаганняў Эрпіда рэалізаваць схаваныя жаданні Ваневых бацькоў, настаўніка Алега Максімавіча; імкненні Вані дапамагчы Эрпіду выканаць яго місію ў ваколіцах Клінцоў і ў Мінску, дапамога пры гэтым дзяцей і інш.). Мэтазгодна правесці адпаведныя паралелі з апавяданнем І. Навуменкі «Жуль Верн» (для прыкладу: імкненні апавядальніка да таямніц «*вялікага неба*» [3, с. 166–167]; яго «*нястрымная прага да новага, нязведанага, неапісанага*» [3, с. 168–169, 171, 179], захапленні геаграфіяй; характарыстыка апавядальнікам маці [3, с. 168], яе памкненняў), апавяданнем З. Бядулі «На каляды к сыну» (вобраз маці, яе перажыванні, клопат пра сына, імкненне даказаць, што ён добры, варты павагі) і аповесцю П. Місько (рэалізацыя маці пад уздзеяннем Эрпіда жадання сабраць разам усю сям'ю, зрабіць снеданне для усіх адначасова: раздзел № 10). Такія паралелі даюць падставы для комплекснага выхаваўчага ўздзеяння на сямікласнікаў у кантэксце гэтага блока ўрокаў.

Дамашняе заданне да наступнага ўрока. **1**. Падрыхтаваць пісьмовы варыянт водгуку на аповесць П. Місько «Эрпіды на планеце Зямля», выкарыстаўшы парады адносна яго структуры і зместу. Пісьмовы варыянт спрыяе, па-першае, больш адказным адносінам вучняў да граматычнага, моўнага афармлення водгуку, па-другое, — развіццю ўменняў лагічнага і аргументаванага выказвання. **2**. Навучыцца вусна пераказваць падрыхтаваны водгук.

Урок № 39 (УТР): у сувязі з вывучэннем разгледжаных вышэй твораў яго можна правесці па наступнай тэме: «Мае ўражанні і вывады па аповесці П. Місько «Эрпіды на планеце Зямля» — водгук на самастойна прачытаны твор». Гэта адпавядае вызначаным вучэбнай праграмай «*асноўным відам работ па літаратуры ў VII класе*» [2, с. 44]. Пры гэтым варта мець на ўвазе, што падрыхтоўка і вусная рэпрэзентацыя вучнямі водгуку на прачытаны твор

павінны спрыяць не толькі фарміраванню маўленчых уменняў характарыстыкі пэўных мастацкіх з'яў, а і ўменняў доказнай эстэтычнай іх характарыстыкі, рэкламавання. Магчымыя формы рэпрэзентацыі высноў з водгукаў: падрыхтаваныя вучнямі ілюстрацыі да аповесці; плакаты (карткі) з цытатамі; фотаздымкі пісьменніка, вокладак яго кніг і інш. Усё гэта спрыяе арганізацыі дадзенага ўрока ў форме чытацкай канферэнцыі.

Такім чынам, прапанаваныя тут этапы і формы працы па сістэме перспектыўных ліній спрыяюць: а) паэтапнаму назапашванню неабходных для выканання творчых работ фактаў з мастацкай літаратуры — гэта адна з галоўных умоў падрыхтоўкі да УТР; б) фарміраванню ўменняў вобразных выказванняў, прыўнясенне ў іх суб'ектыўна-ацэначных элементаў на падставе ўспрымання мастацкіх твораў і суаднясення іх з іншымі мастацкімі творамі, а таксама тэарэтычнымі крыніцамі. Усё адзначанае садзейнічае фарміраванню ў сямікласнікаў уменняў і навыкаў рацыянальнай арганізацыі працы (самастойнай і на ўроку) па сістэме перспектыўных ліній.

Літаратура

1. Валочка, Г. М. Беларуская мова і літаратура. 7 кл.: прыкладнае каляндарна-тэматычнае планаванне: дапам. для настаўнікаў устаноў агул. сярэд. адукацыі / Г. М. Валочка, С. А. Язерская, Т. У. Логінава. — Мінск: НІА Аверсэв, 2012. — 46 с.
2. Вучэбная праграма для агульнаадукацыйных устаноў з беларускай і рускай мовамі навучання. Беларуская літаратура V–XI класы / Зацв. Міністэрствам адукацыі Рэсп. Беларусь. — Мінск: Нац. ін-т адукацыі, 2012. — 127 с.
3. Лазарук, М. А. Беларуская літаратура: вучэб. дапам. для 7-га кл. агульнаадукац. устаноў з беларус. і рус. мовамі навучання / М. А. Лазарук, Т. У. Логінава. — Мінск: Нац. ін-т адукацыі, 2010. — 304 с.
4. Логінава, Т. У. Беларуская літаратура ў 7-м класе: вучэб.-метад. дапам. для настаўнікаў устаноў агул. сярэд. адукацыі з беларус. і рус. мовамі навучання / Т. У. Логінава, Т. І. Мароз. — Мінск: Нац. ін-т адукацыі, 2012. — 200 с.
5. Макарэвіч, А. М. Творы для дзіцячага чытання Янкі Купалы і Якуба Коласа ў кантэксце падрыхтоўкі настаўніка і вучняў да ўрокаў развіцця маўлення (сёмы клас, першы блок урокаў) / А. М. Макарэвіч // Мова — літаратура — культура: VII Міжнар. нав. канф., прысвечаная 130-годдзю з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа, 27–28 верас. 2012 г., Мінск, БДУ: зб. нав. арт. / пад аг. рэд. Т. І. Шамякінай. — Мінск: Выд. цэнтр БДУ, 2012. — С. 431–437.
6. Макарэвіч, А. М. Творы Я. Коласа, В. Быкава, У. Караткевіча ў кантэксце падрыхтоўкі да ўрокаў пазакласнага чытання і развіцця маўлення (сёмы клас, другі блок урокаў) / А. М. Макарэвіч // Беларусь на скрыжаванні стагоддзяў: ад класікі да сучаснасці: матэрыялы Міжнар. навук. канф., г. Мінск, 1–2 лістап. 2012 г. / Бел. дзярж. пед. ун-т імя М.Танка. — Мінск: БДПУ, 2012. — С. 155–158.
7. Макарэвіч, А. М. Творы для дзіцячага чытання Якуба Коласа, паэтаў-сучаснікаў у кантэксце падрыхтоўкі да ўрока развіцця маўлення (сёмы клас, трэці блок урокаў) / А. М. Макарэвіч // Творчая спадчына Янкі Купалы і Якуба Коласа ў сістэме дзяржаўна-культурных і духоўна-эстэтычных прыярытэтаў XXI стагоддзя: Матэрыялы Міжнар. Навук. канферэнцыі (да 130-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа), Мінск, 25–26 верас. 2012 г. / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нац. акадэміі навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Якуба Коласа і Янкі Купалы. — Мінск: Права і эканоміка, 2012. — С. 142–148.

8. Макарэвіч, А. М. Вывучэнне твораў беларускай дзіцячай літаратуры: урокі дадатковага чытання і творчыя работы ў V — VI класах / А. М. Макарэвіч // Беларуская мова і літаратура. — 2013. — № 7. — С. 9 — 16.
9. Міcько, П. Эрпіды на планеце Зямля / П. Міcько [Электронны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://knihi.com/Paval_Misko/Erpidy_na_planiecie_Ziamla.html. — Дата доступу: 22.10.2013 г.

Валянціна Дылеўская (Мінск)

АСАБЛІВАСЦІ ВЫВУЧЭННЯ ТВОРЧАСЦІ ТАРАСА ШАЎЧЭНКІ ВА ЎСТАНОВАХ АГУЛЬНАЙ СЯРЭДНЯЙ АДУКАЦЫІ

Творчасць Тараса Шаўчэнкі вывучаецца ў 9 класе ў раздзеле «Па шляху сінтэзу: сентыменталізм, рамантызм, рэалізм». Рэкамендуецца звярнуць увагу на сувязь яго паэзіі з фальклорам, песеннай творчасцю ўкраінскага народа, глыбокую грамадзянскасць, патрыятычны пафас («Думка», «Садок вішнёвы каля хаты»), мастацкую інтэрпрэтацыю падзей беларускай гісторыі ў паэме «Цары». Для самастойнага чытання — «Не грэе сонца на чужыне». На жаль, на гэта адведзена ўсяго адна гадзіна. Наўрад ці можна разлічваць на грунтоўны разгляд вызначаных пытанняў.

Пры арганізацыі працы па вывучэнні творчасці Тараса Шаўчэнкі якую б форму ўрока не абраў настаўнік, важна, каб усім яго зместам, строга прадуманымі вучэбнымі сітуацыямі, выкарыстанымі метадамі і прыёмамі ён мог захапіць вучняў жыццём і творчасцю паэта, выклікаў жаданне спазнаць не толькі асобныя старонкі біяграфіі, але і мастацкі свет яго твораў. Віды дзейнасці вучняў: работа з манаграфічнымі працамі, прысвечанымі Тарасу Шаўчэнку, эпіграфам, удзел у рэпрадуктыўнай і эўрыстычнай гутарках, у каментары апераджальных заданняў, выступленне з вуснымі паведамленнямі, выразнае чытанне твораў, удзел у паэтычным міні-вернісажы. Вучням патрэбна ведаць асноўныя этапы жыццёвага і творчага шляху Т. Шаўчэнкі, асаблівасці фарміравання светапогляду, ацэнку яго дзейнасці крытыкай і літаратуразнаўствам. Яны павінны ўмець вылучаць у біяграфічным матэрыяле самае істотнае, тлумачыць заканамернасці часу, эпохі, у якую жыў і працаваў Тарас Шаўчэнка, раскрыць адметнасць творчага таленту. Для падрыхтоўкі апераджальнага задання пошукавага характару можна параіць выкарыстаць наступную літаратуру: *Нарысы беларуска-ўкраінскіх літаратурных сувязей / навук. рэд.: М. А. Тычына, У. І. Мархель. — Мінск, 2002; Шамякіна, Т. І., Праскаловіч, В. У. Беларуская літаратура ў 9 класе: вучэб.-метад. дапам. для настаўнікаў. — Мінск, 2012.*

Прыступаючы да вывуэння творчасці Т. Шаўчэнкі, перш за ўсё трэба раскрыць асобу аўтара, своеасаблівасць мастацкага свету, паказаць духоўную, унутраную біяграфію творцы, якая напаўняе змест яго твораў, гарманізуе ўсе іх кампаненты, выяўляецца ў мастацкай цэласнасці. Лекцыю настаўніка могуць дапаўняць кароткія інфармацыйныя паведамленні вучняў, якія ўтрымліваюць не толькі летапіс жыцця, але і інтэрпрэтацыю творчасці. Такая форма працы дазволіць данесці да школьнікаў не толькі патрэбную інфармацыю пра жыццёвы і творчы шлях, але стане аглядам навуковай і навукова-папулярнай літарату-

ры па вывучаемым раздзеле. Ва ўмовах мінімальнага праграмнага часу, адведзенага на азнаямленне з жыццём і творчасцю Шаўчэнкі, можна прапанаваць апераджальныя заданні рэпрадуктыўнага і пошукавага характару. Франтальныя: пазнаёміцца з жыццём і запісаць значныя факты біяграфіі паэта з даведачнай літаратуры (энцыклапедыі, біяграфічнага слоўніка, артыкула падручніка), вылучыць найбольш яркія эпізоды з жыцця паэта, якія дапамогуць лепш зразмець яго творчасць. Індывідуальныя: напісаць (можна і вусна) каменарый да «Аўтапартрэта» Тараса Шаўчэнкі.

Багацце творчай спадчыны вялікага ўкраінскага паэта адкрывае магчымасці да супастаўлення, дазваляе паставіць праблему ўплыву яго творчасці на беларускую паэзію. Мэтазгодным будзе абмеркаванне падрыхтаваных вучнямі паведамленняў. Тэмы могуць наступныя: «Т. Шаўчэнка і Беларусь», «Творы Я. Купалы, прысвечаныя Т. Шаўчэнку (“Памяці Т. Шаўчэнкі”, “Памяці Шаўчэнкі” (1909), паэма “Тарасова доля” (1939)», «Сувязі класіка беларускай літаратуры Я. Купалы з творчасцю вялікага Кабзара». Дарэчы будзе выкарыстанне краязнаўчага матэрыялу. У паведамленні «Т. Шаўчэнка і Беларусь» вучань адзначыць цікавасць Т. Шаўчэнкі да Беларусі, а таксама цікавасць беларусаў да слова Т. Шаўчэнкі, Кансультуючы па гэтай тэме, настаўнік завострыць увагу на тым, што цікавасць Шаўчэнкі да беларусаў невыпадковая. Паэт праязджаў некалькі разоў праз Беларусь (1829, 1843, 1847 гг.). Асаблівае ўражанне аказала на яго падарожжа восенню 1829 г., калі ён быў прыгонным пана Энгельгардта. Беларусь назаве «краінай жалю і смутку», а ў творы «Музыкант» раскажа аб братнім народзе. Т. Шаўчэнка цікавіўся беларускімі песнямі і нават пад іх уздзеяннем напісаў некаторыя вершы. Меў намер з’ездзіць на Случчыну да свайго сябра, беларускага мастака В. Залескага, з якім пазнаёміўся ў ссылцы. Зварот да такога факта біяграфіі ўкраінскага паэта дазволіць сфарміраваць правільныя чытацкія навыкі.

У наступным паведамленні будзе адзначана, што да 120-годдзя (1934) і 125-годдзя (1939) з дня нараджэння Тараса Шаўчэнкі Янка Купала пераклаў больш за 20 яго вершаў і паэм («Сон», «Думка», «Кацярына», «Гайдамакі», «Тарасова ноч» і інш.). Пераклады садейнічалі знаёмству беларускага чытача з украінскай паэзіяй, узбагацілі беларускую літаратуру новымі мастацкімі каштоўнасцямі. У складзе дэлегацыі беларускіх пісьменнікаў Янка Купала быў на святкаванні 125-годдзя з дня нараджэння Кабзара на Ўкраіне, прачытаў над яго магілай верш «Запаведзь» у сваім перакладзе. Напрыканцы настаўнік паведаміць, як Я. Купала сам характарызаваў уплыў Т. Шаўчэнкі на сваю творчасць: «Як рана я пазнаў Шаўчэнку? Дакладна не памятаю. Ці ўплываў Шаўчэнка на маю творчасць — цяжка сказаць… Магчыма, у некаторых маіх вершах і ёсць адгалоскі яго паэзіі, але ў якіх іменна — не ведаю. Украінскую літаратуру, відаць, я люблю больш, чым якую-небудзь іншую. Я думаю, гэта тлумачыцца аднолькавым сацыяльным і нацыянальным становішчам беларускага і ўкраінскага народаў у мінулым і цяпер. Да таго ж украінская літаратура лепш за іншыя змагла выказаць у мінулым і зараз думы і настроі свайго народа. З украінскіх паэтаў больш за ўсё, безумоўна, люблю Шаўчэнку» [1, с. 458].

Самастойная праца вучняў з разнастайным біяграфічным матэрыялам, з крытычнымі артыкуламі, успамінамі пра пісьменнікаў, апераджальныя заданні, накіраваныя на паглыбленае ўспрыманне праграмнага матэрыялу, — ўсё гэта надзвычай важна ў вучэбна-выхаваўчым і моўна-развіццёвым плане. Галоўнае, яны вучацца працаваць творча, выконваюць такія апераджальныя заданні з ахвотай, уносяць у іх элементы навізны, пошуку. Больш таго, праца з літаратурнымі першакрыніцамі, навуковымі і крытычнымі артыкуламі, манаграфіямі, біяграфіямі пісьменнікаў падчас выканання самастойных заданняў павышае цікавасць да прадмета, развівае агульную эстэтычную культуру вучняў.

Літаратура

1. Купала, Я. Поўны збор твораў: у 9 т. / Я. Купала; рэдкал.: С. А. Андраюк [і інш.]. — Мінск: Маст. літ., 1995–2001.
2. Курдзюмова, Т. Ф. Урок в системе уроков / Т. Ф. Курдзюмова // Урок литературы в средней школе / под ред. Т. Ф. Курдзюмовой. — М., 1984. — 120 с.

Майя Пухальская (Минск)

ХРИСТИАНСКИЕ ЦЕННОСТИ В СОДЕРЖАНИИ ХРЕСТОМАТИИ ПО ИСТОРИИ СЛОВЕСТНОСТИ В ГИМНАЗИЯХ И РЕАЛЬНЫХ УЧИЛИЩАХ БЕЛАРУСИ НАЧАЛА XX-ГО ВЕКА (1900–1917 гг.)

В начале XX в. (1900–1917 гг.) в гимназиях и реальных училищах на территории дореволюционной Беларуси содержание предметов гуманитарного цикла (истории, словестности, литературы, русского языка, психологии и пр.) было проникнуто христианскими ценностями. Нравственные проблемы, которые существовали в начале XX в., решались на уровне общественности, педагогической сообщности и на уровне государства. Поэтому содержание предметов гуманитарного цикла носило нравоучительный и христоцентричный характер (понятие «христоцентричный» Е. Л. Евдокимовой).

Программы по изучению словестности [1] включали разделы и по истории русской словестности. В архивных материалах имеется краткое описание содержания «Исторической хрестоматии по истории русской словестности» [3].

Материалы хрестоматия состоят их нескольких разделов: «Киевская Русь до половины XIII в.», «Период северовосточной Руси в переходный период от Киева к Москве (XIII–XV вв.)», «Период Московской … (от XV до XVII в.)», «Культурный перелом в исторической жизни Московской Руси (XVIII в.)». Причем, первый раздел разделен на два подраздела: «Переводная литература киевского периода» и «Самостоятельное русское творчество киевского периода» [3].

Христианские ценности можно проследить при изучении таких тем, как «Евангелие по Остоумовскому списку», «Хождение Богородицы по мукам», «Сказание о Вавилонском царстве». Жизнеописанию религиозных деятелей и сподвижников церкви посвящены темы: «Житие Варлаама и Иоасафара» (пересказ), «Деяние Павла и Феклы» и пр.

Содержание второй части первого раздела включает темы, которые показывают богатство христианских ценностей и христианских традиций в жизни сподвижников: «Из жития св. Феодосия Печерского», «Хождение игумена Даниила в св. Землю» и пр. В содержательном плане христианских ценностей интерес представляют такие темы как «Из «Киевопечерского патерика», Митрополита Иллариона «О Ветхом и Новом Завете», здесь же включена тема «Из проповедей св. Кирилла, епископа Туровского», «Поучение Владимира Мономаха» и его перевод на русский язык.

Второй раздел хрестоматии начинается с проповедей Серапиона (тема «Проповеди Серапиона, епископа Владимира»). Обособленно выглядит тема «Моление Даниила Заточника». Следующие две темы посвящены описанию жизнедеятельности двух известных личностей, канонизированных церковью: «Повесть о житии и храбрости благоверного и великого князя св. Александра Невского» и «Житие преподобного Сергея Радонежского», а также тема «Повесть о Муромском кн. Петре и супруге его Февронии».

Третий раздел посвящен в основном историческим событиям, с точки зрения богатства христианских ценностей интерес представляет «Стоглава» из «Домостроя».

В четвертом разделе вышеуказанной проблематике посвящены темы: «Из сочинений протопопа Аввакума»: из «Жития», из «Посланий» его», а также стихотворения и комедия Симеона Полоцкого «Притча о блудном сыне». Полезны и примечания к отдельным текстам [3].

Описание жизнедеятельности, «жития» святых и подвижников церкви показывают реализацию христианских ценностей в жизни великих людей, возможность использования христианских ценностей в повседневной жизни для совершения подвигов.

Поучения, проповеди, моления — это религиозная составляющая христианского вероучения, которые представляют собой нравственные наставления по следованию христианским принципам и заповедям в решении разнообразных вопросов человеческой жизни. По сути дела вышеперечисленные материалы, содержание которых изучалось гимназистами и учащимися реальных училищ в дореволюционной Беларуси, являются не чем иным как непосредственным содержанием христианских ценностей и христианских традиций. Следует отметить, что отдельные темы выносились в переводные экзамены [2].

Таким образом, краткое описание содержания «Исторической хрестоматии по истории русской словестности» (1917) показывает богатое наполнение христианскими ценностями содержания гуманитарного, в том числе литературного образования исследуемого периода.

Литература

1. Курс словестности восьмого класса в 1914–1915 уч. г. / Национальный исторический архив Республики Беларусь (НИА РБ). — Ф. 466. — Оп. 253. — Л. 79.
2. Малаба, О. Программа по русскому языку для испытания учеников VI класса Оршанского реального училища за 1916–1917 уч. год. / Национальный исторический архив Республики Беларусь (НИА РБ). — Ф. 2269. — Оп.1. — Л. 30–35.
3. Национальный исторический архив Республики Беларусь (НИА РБ) — Ф. 13496. Историческая хрестоматия по истории русской словестности: в неск. томах / Сост. В. В. Си-

повский. — Вып. 2-ой: русск. Лит. с XI до XVIII в. — Петроград: изд. Я Башмакова и К., 1917 г.

Алена Шарапава (Магілёў)

ВЫВУЧЭННЕ ТВОРЧАСЦІ АЛЕСЯ ЯКІМОВІЧА Ў КАНТЭКСЦЕ ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЫ «СУСВЕТНАЯ І АЙЧЫННАЯ ДЗІЦЯЧАЯ ЛІТАРАТУРА»: ТЭАРЭТЫЧНА-ЖАНРАВЫ АСПЕКТ

Адукацыйныя стандарты Рэспублікі Беларусь другога пакалення па спецыяльнасцях 1–1 01 01 Дашкольная адукацыя; 1–01 01 02 Дашкольная адукацыя. Дадатковая спецыяльнасць арыентуюць выкладчыка на фарміраванне такіх кампетэнцый пры вывучэнні дысцыпліны «Сусветная і айчынная дзіцячая літаратура», як **веданне** «… спецыфічных якасцяў дзіцячай кнігі, што грунтуюцца на ўліку ўзроставай спецыфікі чытача; заканамернасцяў развіцця … дзіцячай літаратуры; характэрных прыкметаў розных жанраў дзіцячай кнігі; відаў работ з канкрэтным тэкстам у дзіцячым садзе; артыкулаў крытыкаў і педагогаў па пытаннях развіцця дзіцячай кнігі; формы прапаганды дзіцячай кнігі ў асяродку выхавацеляў і бацькоў», **уменне** «… выкарыстоўваць першакрыніцы пры вывучэнні гісторыі і тэорыі дзіцячай літаратуры; улічваць узроставыя і індывідуальныя асаблівасці дзяцей у працэсе арганізацыі работы з дзіцячай кнігай; … зрабіць крытычны аналіз твораў, адбор кніг для дашкольнай установы; прапагандаваць кнігі ў дашкольнай установе» [1, с. 19]. Адзначым, што вывучэнне дысцыпліны «Сусветная і айчынная дзіцячая літаратура» праводзіцца па жанравым прынцыпе. Зыходзячы з гэтага, студэнты мусяць апеляваць такімі паняццямі, як «літаратурны род», «эпас», «лірыка», «драматургія», «літаратурны жанр», «аповесць», «апавяданне», «казка», «літаратурная казка» і інш.

У такім кантэксце важным элементам педагагічнай стратэгіі з’яўляецца вывучэнне літаратурнай спадчыны Алеся Якімовіча. На гэта тыпавой вучэбнай праграмай ТД–А. 256 / тип. адводзіцца чатыры аўдыторныя гадзіны: дзве лекцыйныя і дзве практычныя. Лепшаму асэнсаванню творчасці пісьменніка спрыяюць таксама і заданні для самастойнай работы, што прапануюцца студэнтам з самага пачатку вывучэння дысцыпліны. Такім чынам, усе пытанні і заданні па тэме могуць быць умоўна падзелены на тры блокі: 1) для лекцыі; 2) для практычных заняткаў; 3) для самастойнай работы.

Першы блок прадугледжвае знаёмства з такімі пытаннямі: 1. Звесткі з біяграфіі Алеся Якімовіча (1904–1979). 2. Праца пісьменніка ў рэдакцыі часопісаў «Беларускі піянер», «Іскры Ільіча», «Бярозка». Пытанні тэорыі дзіцячай літаратуры ў творчай спадчыне А. Якімовіча. 3. Услаўленне савецкай рэчаіснасці ў ранніх апавяданнях («Гул бубна», «Юзік», «Залаты зуб» і інш.) і аповесцях («Перамога», «Незвычайны мядзведзь»). Спрошчанасць сюжэта гэтых твораў, сацыялагізацыя падзей, псіхалагічная нераспрацаванасць вобразаў. 4. Тэма Вялікай Айчыннай вайны ў творчасці А. Якімовіча (аповесць «Смелыя людзі», апавяданні «Піянер Геня», «Аладкі», «Аўтамат», «Чарнавочка» і інш.).

Пры асэнсаванні першага пытання студэнты, слухаючы выкладчыка, запаўняюць на лекцыі стандартныя формы храналагічных табліц*, пры гэтым абавязкова актуалізаванымі павінны быць наступныя даты: 17 студзеня 1904 г., 1921 г., 1923 г., 1924 г., 1925 г., 1930 г., 1943 г., 1944–1945 гг., 1945 г., 1948–1954 гг., 1955–1960 гг., 1960 г., 1967 г., 1971–1980 гг., 15 студзеня 1979 г. У слупку «Заўвагі» неабходна будзе пазначыць, якія факты біяграфіі асабліва паўплывалі на стварэнне таго ці іншага тэксту альбо вызначылі прыярытэты творчай ці навуковай дзейнасці Алеся Якімовіча.

Пры характарыстыцы другога пытання неабходна не проста вызначыць час, калі выходзілі часопісы «Беларускі піянер», «Іскры Ільіча», «Бярозка», але і паказаць, якія грамадска-палітычныя падзеі, літаратурна-эстэтычныя погляды ўплывалі на канцэпцыю часопісаў. З боку выкладчыка важна падвесці студэнтаў да высновы адносна значэння названых перыядычных выданняў у кантэксце дзіцячага перыядычнага друку Беларусі.

Трэцяе пытанне патрабуе ўзгадаць, што значыць паняцце «тэорыя бесканфліктнасці», а таксама вызначыць, у якіх з названых твораў найбольш паказальна адлюстраваліся наступствы гэтай з'явы.

Пры аналізе ранніх аповесцяў А. Якімовіча мэтазгодна засяродзіцца на аналізе твора «Незвычайны мядзведзь». Лепшаму яго асэнсаванню дапаможа параўнальна-псіхалагічны аналіз вобразаў хлопчыкаў Алёшы і Грышы. Такія спецыфічныя рысы тэксту, як лірызм, біяграфізм, апісальнасць і інш. дапамогуць на канкрэтным прыкладзе асэнсаваць асаблівасці жанру аповесці.

Чацвёртае пытанне лекцыі акрамя непасрэднай характарыстыкі змястоўнага ўзроўню арганізацыі названых мастацкіх тэкстаў, дае выдатныя магчымасці для характарыстыкі асаблівасцяў жанру апавядання. Найбольш паказальнае ў гэтым кантэксце апавяданне «Чарнавочка», што «… уяўляе сабой невялікі твор, у якім расказваецца, як правіла, пра нейкі адзін вызначальны выпадак, здарэнне ў жыцці чалавека. У апавяданні адна сюжэтная лінія з абмежаванай колькасцю дзеючых асоб, характары якіх ужо дастаткова сфарміраваныя. Апісанні ў апавяданні, як правіла, адсутнічаюць, а калі і маюць усё-такі месца, дык характарызуюцца пры гэтым надзвычайнай сцісласцю» [2, с. 181]. Важнымі асаблівасцямі названага жанру з'яўляюцца сітуацыя расказвання і выяўлены дыегетычны наратар. У дадзеным выпадку гэта вобраз настаўніка, што расказвае пэўную гісторыю з мінулага жыцця. У сувязі з названым неабходна прапанаваць студэнтам запісаць у рабочы сшытак азначэнне тэрміну «рэтраспекцыя».

Для тых студэнтаў, што здольныя выканаць заданне высокага (прадуктыўнага творчага) узроўню, можна прапанаваць падрыхтаваць рэфератыўнае паведамленне пра падпольную барацьбу беларусаў у час Вялікай Айчыннай вайны на тэрыторыі «малой» радзімы. Як паказвае практыка, падобнае заданне выконваецца студэнтамі з энтузіязмам, а значыць аказвае неабходнае псіхолага-педагагічнае ўздзеянне.

---

* ДАТА	ФАКТЫ ЖЫЦЦЯ І ТВОРЧАСЦІ	ЗАЎВАГІ

У нашай практыцы выкладання дысцыпліны «Сусветная і айчынная дзіцячая літаратура» выпрацавана сістэма работы, што прадугледжвае пры падрыхтоўцы да практычных заняткаў выкананне пэўнага комплексу заданняў, якія садзейнічаюць фарміраванню і развіццю вызначаных вышэй кампетэнцый. Студэнты працуюць самастойна, звяртаюцца да пэўных крыніц з тым, каб пацвердзіць ці абвергнуць свае думкі і гіпотэзы.

На практычных занятках студэнтам прапануюцца наступныя пытанні для вывучэння і абмеркавання, а таксама практыкаванні.

1. **Праблемы маральна-этычнага выхавання школьнікаў у творчасці А. Якімовіча** (апавяданні «Залатыя рукі», «Пад Новы год (Незвычайная прыгода з Віцем Сінічкіным)», «Слабая воля», «Цяжкая хвароба» і інш.).

Практыкаванне 1. Прачытайце мастацкія тэксты, прааналізуйце іх па прапанаванай схеме*. Вызначце выхаваўчы і пазнавальны патэнцыял гэтых твораў.

Практыкаванне 2. Назавіце мастацкія сродкі, якімі карыстаецца апавядальнік пры адлюстраванні адмоўных вобразаў названых твораў. Запішыце ў рабочы сшытак азначэнні паняццяў «іронія», «гіпербала», «эўфемізм».

Практыкаванне 3. Зрабіце параўнальны аналіз названых твораў А. Якімовіча (1–2 на выбар) і твораў сусветнай дзіцячай літаратуры, што закранаюць падобныя праблемы. Рэкамендуецца ўзнавіць у памяці або з дапамогай чытацкага дзённіка тэксты, што асэнсоўваліся ў папярэдніх семестрах, — А. Гайдара, В. Асеевай, У. Крапівіна, В. Драгунскага, М. Носава і інш.

2. **Спецыфіка адлюстравання гістарычнага мінулага Беларусі ў Галынаўскай хроніцы** («Адкуль ліха на свеце», «Канец сервітуту», «Кастусь Каліноўскі», «Цяжкі год») і аповесці «Базылёў курган».

Практыкаванне 1. Для асэнсавання «Галынаўскай хронікі» рэкамендуецца падзяліць студэнтаў на 4 міні-групы, кожная з якіх павінна правесці поўны пісьмовы літаратуразнаўчы аналіз адной з аповесцяў тэтралогіі. Асаблівая ўвага павінна быць нададзена праблеме мастацкай версіі гістарычнага факта.

Практыкаванне 2. Прачытайце і асэнсуйце артыкул Якімовіч, А. Як я працаваў над аповесцю «Кастусь Каліноўскі» / А. Якімовіч // Роднае слова. — 2004. — № 1. — С. 9.

Практыкаванне 3. У аповесці «Базылёў курган» вызначце значэнне адлюстравання двух часавых пластоў, а таксама зрабіце супастаўляльны аналіз манеры аповеду ў кожным з іх.

Практыкаванне 4. Напішыце невялікую нататку пра цікавыя тапонімы і мікратапонімы свайго населенага пункта.

3. **Майстэрства Якімовіча-казачніка. Асаблівасці апрацовак народных казак А. Якімовічам** (зборнікі «Каток — залаты лабок» (1955), «Бацькаў дар» (1959), «З рога ўсяго многа» (1959), «Людзей слухай, а свой

*У пачатку вывучэння дысцыпліны студэнты атрымліваюць метадычныя матэрыялы, сярод якіх і схема літаратуразнаўчага аналізу мастацкага тэксту.

розум май» (1980), «Андрэй за ўсіх мудрэй» (1983)). Арыентацыя на вопыт Якуба Коласа і А. Талстога.

Практыкаванне 1. Параўнайце названыя зборнікі апрацовак народных казак А. Якімовіча па наступных прыкметах:

1) знешняе афармленне;
2) колькаснае напаўненне;
3) якія тэматычныя групы казак (пра жывёл, чарадзейныя, сацыяльна-бытавыя) пераважаюць і чаму.

Практыкаванне 2. З кожнага зборніка выберыце па 3 казкі з кожнай тэматычнай групы і знайдзіце ім фальклорныя адпаведнікі. Зрабіце вывад, па якім шляху ішоў пісьменнік пры апрацоўцы народных твораў: апрошчванне ці ўскладненне фабулы, сэнсавага напаўнення твораў, насычэнне новымі персанажамі і падзеямі альбо, наадварот, адмаўленне ад залішняй перыпетыйнасці і інш. Вывады запішыце ў сшытку.

4. **Літаратурныя казкі ў творчасці А. Якімовіча, выкарыстанне ў іх традыцый фальклорнага матэрыялу** («Каваль Вярнідуб», «Лянота», «Казка пра смелага вожыка» і інш.).

Практыкаванне 1. Прачытайце мастацкія тэксты, прааналізуйце іх па схеме. Выпішыце са слоўніка літаратуразнаўчых тэрмінаў азначэнне жанру «літаратурная казка».

Практыкаванне 2. Вызначце шляхі стварэння літаратурнай казкі (на аснове арыгінальнай аўтарскай фабулы альбо на аснове традыцыйных фабульных схем). Размяркуйце казкі А.Якімовіча ў залежнасці ад тыпу стварэння, а таксама вызначце магчымыя фальклорныя першакрыніцы.

Практыкаванне 3. Вызначце асаблівасці выкарыстання вуснай народнай творчасці на розных узроўнях арганізацыі мастацкага тэксту — змястоўным (тэма, фабула, характар, пафас, ідэя) і фармальным (мастацкае маўленне, сюжэт і кампазіцыя, сістэма вобразаў). Свае вывады занатуйце ў табліцы.

Назва казкі	Асаблівасці зместу	Асаблівасці формы
«Казка пра смелага вожыка»		
«Каваль Вярнідуб»		
«Лянота»		

Самастойная работа студэнтаў выконваецца па наступным алгарытме: выкананне практыкаванняў, пісьмовае іх афармленне ў сшытку для самастойнай работы, праверка выкладчыкам гэтых практыкаванняў (франтальная або выбарачная). Неабходна адзначыць, што змест самастойнай работы вядомы студэнтам ужо з самых першых этапаў вывучэння дысцыпліны. Па тэме «Алесь Якімовіч» прапануюцца наступныя практыкаванні.

1. Вызначце, на якой аснове адбываецца аб'яднанне цыклу аповесцяў Галынаўскай хронікі, у чым яго адрозненне ад «Палескай хронікі» І.Мележа. Супастаўце азначэнне жанру В.І. Яцухны *«Аповесць прадстаўляе сярэднюю форму ў эпічным родзе літаратуры. У ёй звычайна прысутнічае адна сюжэтная лінія, у выніку чаго, у параўнанні з раманам, мае месца значна меншы ахоп жыццёвых падзей, сітуацый»* [2, с. 181] з іншымі азначэннямі айчынных і замежных літаратуразнаўцаў. Вывады занатуйце ў сшытку.

2. Для лепшага асэнсавання гістарычных перыядаў, адлюстраваных у Галынаўскай хроніцы, запоўніце табліцу:

	«Адкуль ліха на свеце» 1962	«Кастусь Каліноўскі» 1971	«Канец сервітуту» 1968	«Цяжкі год» 1977
Адлюстраваны гістарычны перыяд, сапраўдныя гістарычныя падзеі				
Рэальныя гістарычныя асобы і мясціны				
Характарыстыка вобраза Язэпа Валовіча (у апошняй аповесці — яго нашчадка Петруся Валовіча)				
Спецыфіка аповеду і мэтазгоднасць такога выбару				

3. Вызначце, які перыяд творчасці А. Якімовіча быў найбольш спрыяльны для апрацоўкі фальклорных твораў, а які стымуляваў асабістую аўтарскую фантазію. Свае разважанні падмацуйце фактамі з біяграфіі пісьменніка.

4. Падрыхтуйце рэфератыўнае паведамленне па тэме «А. Якімовіч як перакладчык казак Аляксандра Пушкіна, Пятра Яршова, твораў для дзяцей Уладзіміра Маякоўскага, Карнея Чукоўскага, Самуіла Маршака».

Такім чынам, вывучэнне твораў А. Якімовіча ў кантэксце праграмы дашкольнай адукацыі і ў адпаведнасці з адукацыйнымі стандартамі вышэйшай адукацыі дае багатыя магчымасці для набыцця адпаведных кампетэнцый, рэалізацыі разнастайных псіхолага-педагагічных задач. Разам з тым, студэнты атрымліваюць належныя веды тэарэтычнага характару, асэнсоўваюць жанравую разнастайнасць айчыннай літаратуры, вобразна-выяўленчае багацце беларускай мовы. Выкарыстаныя пры вывучэнні тэмы «Алесь Якімовіч» метады і прыёмы, заданні могуць стаць метадычным падмуркам будучай прафесійнай дзейнасці сённяшніх студэнтаў.

Літаратура

1. Образовательный стандарт Республики Беларусь. Высшее образование. Первая ступень: Специальность — 1–01 01 01 Дошкольное образование: Квалификация — педагог = Адукацыйны стандарт Рэспублікі Беларусь. Вышэйшая адукацыя. Першая ступень: Спецыяльнасць — 1–01 01 01 Дашкольная адукацыя: Кваліфікацыя — педагог.
2. Яцухна, В. І. Тэорыя літаратуры: дап. для студ. філал. спец. ВНУ / В. І. Яцухна. — Гомель: ГДУ імя Францыска Скарыны, 2006. — 279 с.

Ірына Шматкова (Мінск)

МОЎНА-СТЫЛЁВЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ЎВАСАБЛЕННЯ ВОБРАЗАЎ МАЦІ І ДЗІЦЯЦІ Ў ЛІРЫЦЫ БЕЛАРУСКІХ ПАЭТЭС ДРУГОЙ ПАЛОВЫ XX СТАГОДДЗЯ

Вобразы маці і дзіцяці, традыцыйныя для вуснай народнай творчасці, з’яўляюцца ідэяўтваральнымі ў творчасці беларускіх паэтэс другой паловы XX ст. Між іншым, вобраз маці шырока выкарыстоўваецца ва ўсёй беларускай

паэзіі. Напрыклад, у М. Багдановіча гэты вобраз праходзіць скразной ніткай праз усю творчасць, набываючы арэол святасці: *«Прычасціўся целу мацеры, // Малаком яе грудзей…»* [1, с. 367].

Своеасаблівы культ мацярынства ствараецца ў творах беларускіх паэтэс. Менавіта ў «жаночай» лірыцы прыродны мацярынскі пачатак увасобіўся з найбольшай сілай. Гэты факт не можа быць аспрэчаны нават тымі, хто адмаўляе гендарную тэорыю. «Жаночыя» вершы — гімн любові паміж маці і дзіцём, увасабленне мацярынства як боскага наканавання, сімвал будучага жыцця, — усяго таго, што адлюстроўваецца спрадвечна на хрысціянскіх абразах з выявай Багародзіцы. Г. Каржанеўская ўсведамляе ўсю прыгажосць жанчыны-маці і без лішняй сціпласці зазначае: *«Мастачкаю была б — // намалявала б // жанчыну маладую. // На каленях // ляжыць дзіця — ружовенькі галыш. // (Яго б я запазычыла знарок // з палотнаў Рафаэля, // а жанчыну // з суседкі змалявала б // ці з сябе.)»* [2, с. 80]. У Я. Янішчыц вобраз маці надзелены эпітэтамі «светлы»: *«Світаць мне будзе з-пад рукі // Пагляд матулі шчыры»* [3, с. 141], і «святы»: *«Ты, мама, да канца // Пакорліва-святая...»* [3, с. 309]. У паэзіі В. Вярбы вобраз маці-святыня ўвасабляецца праз метафару «храм»: *«Абцасікі скіну звонкія, // Прыйду да матчынага храма. // Рукі ў цябе добрыя, тонкія, // Літасцівая мама!»* [4, с. 58]).

Абагульнены вобраз маці стварае Я. Янішчыц у вершы «Я вас люблю», сваю заклапочанасць будучым паэтэса перадае, выкарыстоўваючы для гіпербалічнага параўнання са словам «мацяркі» паронім «мацерыкі»: *«Люблю я вас, сівыя мацяркі, // Што аж дагэтуль гояць боль па дзецях, // Што вы мне ўсе — нібы мацерыкі, // Якія хочуць міру на планеце»* [3, с. 123]. У гэтай сувязі бачыцца слушным меркаванне Т. Чабан, якая выказвае думку: «У процівагу выдаткам «эмансіпацыі» і «фемінізацыі» ўвагу паэтэс прыцягвае матыў традыцыйнай жаночай долі — долі маці, жонкі, самаахвярнай захавальніцы дому, роду, ачага. Гэты матыў звязваецца паэтэсамі з праблемамі захавання і зберажэння нашага агульнага зямнога дому, міру на планеце, з мацярынскай любоўю да ўсяго жывога (спрадвечны архетып — Маці свету)» [5, с. 12].

З усведамленнем свайго мацярынскага прызначэння беларускімі паэтэсамі пераасэнсоўваецца любоў да сваёй маці, якая стала залогам пераемнасці пакаленняў, калі вытокі жыцця — у бацьках, а працяг — у дзецях. Г. Каржанеўская з уласцівай яе паэтычнаму стылю лаканічнасцю ў вершы-прысвячэнні маці «Мы выязджалі з Ягоднага ранкам…» падсумоўвае: *«Яе калыска — значыцца пачатак // Мяне самой»* [6, с. 12]. Такім чынам, праз вобраз маці прыходзіць яшчэ і асэнсаванне вобразу Радзімы. Калі паглыбіцца ў этымалогію гэтага слова, то ўбачым, што яно складаецца з дзвюх частак: «Род (тварэц, бог Святла і ўсяго Сусвету ва ўсходніх славян) + ма (у санскр. Маці), парадзіха — тая, што нараджае, дае жыццё, з'яўляецца працягам Рода-творцы. У далейшым гэта паняцце трывала замацоўваецца за месцам, дзе адбываецца акт Боскага тварэння, з'яўленне чалавека на свет» [7, с. 28].

Пры ўвасабленні вобраза маці ў лірыцы беларускіх паэтэс характэрнымі сталі матывы настальгіі не толькі па малой радзіме, але і ўвогуле па дзяцінству, матчынай калыханцы, матывы памяці, віны і пакаяння. Мама стала для

Я. Янішчыц настаўнікам, самым лепшым: *«Ты вучыла мяне сеяць жыта і лён // І цярплівасці вечнай — уголас не плакаць»* [3, с. 59], — і самым строгім: *«А вершы баюся чытаць, // каб мяне // На глухой не злавіла ноце // Мама — мая паэтэса»* [3, с. 69]. Спрадвечную народную мудрасць перадала маці сваёй дачцэ, і навучыла спяваць — у маці з дачкой агульная песня, адна на дваіх: *«Бачыш, як высока ўзняліся // Нашы песні — нашы журавы»* [3, с. 260]. Сэнс народнага выхавання перададзены ў вершы формамі адмаўлення, уласцівымі фальклорным творам: *«Не дакарала, не журыла // Ні ў цішыні, ні пры гасцях…»*, мацярынскае бласлаўленне ўвасоблена таксама праз народна-казачны вобраз клубочка: *«Клубочак з лёну ўпусціла // Матуля ціха мне на шлях»* [3, с. 40]. Вобраз маці ў лірыцы Я. Янішчыц перадаецца праз народна-паэтычныя метафары, гэта і кветка: *«Прыеду. Кветка чакання ў акне // Міргае-цвіце ў адзіноце»* [3, с. 69], і птушкі — паэтэса ўвасабляе маці праз вобразы розных птушак: *«ластаўка нястомнае надзеі», «горлінка нязмераных клапот», «сойка скрухі», «перапёлка жалю», «кнігаўка маіх лірычных кніг»* (верш «Мама і птушкі» [3, с. 254].

Калі маці Я. Янішчыц захварэла — у дачкі баліць усё: *«Так мне рукі твае не балелі ніколі ..., Так ніколі тваё не шчымела мне сэрца .., Так ніколі твая не балела мне доля ..., Так ніколі, як сёння, // Тваё // Не балела мне слова»* (верш «Ля ложка хворай маці») [3, с. 21]. Анафарычны паўтор узмацняльнай часціцы «так» праз увесь верш нагадвае ўсхваляванае сэрцабіццё. Навідавоку еднасць маці з дачкой, прычым як духоўная, так і цялесная. Вобразы-метафары ў форме адмаўлення *(«не ложак, а жытнёвае поле», «не ходнікі, а саматканыя сцежкі-дарожкі»…)* перамяжоўваюцца пяцікратным паўторам слова *«Мама!»*, клічнік пасля якога — вышэйшая ступень эмацыянальнага напружання. Велічыня перажыванняў дачкі за хворую маці па-народнаму гіпербалізуецца: *«ты на ложку ляжыш — // і прыціхла за хатай дуброва»* (дарэчы, такі ж фальклорны прыём выкарыстоўвае і Г. Каржанеўская ў «Былі пра бабку Паўліну» [2, с. 95], у якой распавядаецца пра гора дачкі пасля смерці маці — у гэты час увесь акаляючы свет ёй спачуваў: кветка завяла, антонаўкі асыпаліся, асела павуціна, парсючок збег у лес і інш.).

Але ж жыццё мае працяг — у сыне, якому Я. Янішчыц прысвяціла шмат вершаў («У калыханку сыну», «Сынок і маці», «На ўсякі выпадак…» і інш.). Гэтая ж тэма раскрываецца і ў лірыцы Е. Лось («Маці і сын», «Сынок, сынок...», «Сынку», «Сынава доля» і інш.). Прычым неабходна зазначыць агульнасць у перадачы мацярынскага пачуцця (абедзве жанчыны мелі па аднаму сыну, якіх давялося гадаваць ім у адзіночку), выяўленую не толькі праз падобныя назвы твораў, праз агульны пафас, але і нават аднолькавыя метафары: *«Сынок, сынок, // бялюткі бацянок!..»* [8, с. 136] (Е. Лось) і «*Свет мой — голенькі ды босы, // Мой бялюткі бацянок...»* [3, с. 57] (Я. Янішчыц). Агульнасць паэтычных вобразаў яшчэ раз пераконвае ў апоры лірыкі беларускіх паэтэс на народную традыцыю. Метафары «зерне і ралля» у вершы Я. Янішчыц «Сынок і маці» ўвасобілі народны жыццясцвярджальны пачатак: *«Покуль яшчэ зялёная зямля // Трымае нас па міласці закона, // Сынок і Маці — зерне і ралля. // Сынок і маці — мудрая ікона»* [3, с. 206]. Уражвае сваім

балючым прароцтвам верш-наказ Я. Янішчыц сыну «На ўсякі выпадак…», у якім нібы ў прадчуванні трагедыі, лірычная гераіня дае парады свайму дзіцяці — і акуратна рабіць урокі, і паважліва адносіцца да суседзяў, і наказ, выражаны ў амоніме «здача»: *«Сыночак, чэсна, бы ўчора, // Прынось грашовую здачу // З прадуктовага магазіна... // Ды, на ўсякі выпадак, // Умей даць здачы // Подласці і няпраўдзе! … Бо можа так здарыцца, // Што заўтра — // Не выйду табе насутрэчу. // Мама»* [3, с. 312].

Вобраз роднай матулі прысутнічае ў многіх вершах Н. Мацяш розных перыядаў творчасці. У маладой паэтэсы — гэта вершы-песні, вершы-гімны самаму роднаму чалавеку на свеце. У верш «Песня матчынай маладосці» аўтарка уводзіць народную заручальную песню, якую спявала яе маці, а ў вершы «Калыханка маме» паэтэса ўжо сама «спявае» калыханку маме, як некалі яна спявала ёй. Вобраз маці надзелены самымі цёплымі эпітэтамі: *«натомленая», «даверлівая», «усмешлівая»* і інш., а рэфрэн-пяшчотны зварот да маці *«Сустрэнься ў сне з сабой, мая ласкавая, // З вясной сваёю, любая мая…»* [9, с. 72–73], як і патрабуе таго фальклорны жанр калыханкі, тройчы паўтараецца напрыканцы кожнай страфы.

Верш «Рукі маці» Н. Мацяш успрымаецца як гімн маці, услаўленне яе вобразу, ён будуецца са строф-захапленняў, выражаных сінтаксічнымі формамі «часціца як + прыслоўе + дзеяслоў» *(«як соладка спіцца», «як хораша прачынацца», «як рупна прыпякае [сонца]»*, і ўсё гэта сімвалы шчасця — *«калі побач мама»* [9, с. 89]. Вобраз магутнай маці надзяляецца жыццятворчай сілай.

Фальклорная традыцыя прадвызначае і змест «Паэмы жніва» Н. Мацяш. Смерць маці спарадзіла ў творы паэтэсы глыбока трагедыйныя матывы. У адпаведнасці з народнай традыцыяй аўтарка выкарыстоўвае ва ўступным маналогу паэмы класічнае галашэнне*: «Дажала, матулечка, вось ты, матулька, й дажала // Усе свае болі, маркоты і ўцехі свае»* [9, с. 265]. Твор пабудаваны ў форме звароту да памерлага роднага чалавека, успамін аб яе жыццёвым шляху, дзеяслоў *«дажыла»* замяняецца паранімічным *«дажала».* Незваротнасць трагедыі ўзмацняюць кароткія сказы-найменні, якія заканчваюцца шматкроп'ем: *«Лапкі яліны… Вякі… Каснікі… Дамавіна… <…> Вясковая чорная вуліца… Людзі… Літанні… Магіла… Аркестр… Пахаванне… <…> Памінанне… Кароткія пацеры…»* [9, с. 265]. Паэтэса развітваецца з дарагім і родным чалавекам словамі народнай сірочай песні: *«Ой, нашто мне жыць на свеце, як маці не маю»* [9, с. 266]. Сапраўдным сродкам ратавання і гарманізацыі разладжанай душы робіцца песня: *«Памажы мне, песня, акрыяць…»* [9, с. 268]. У трыпціх «Тры каласкі любові і смутку» ўключаны жніўныя народныя песні, у якіх хлеб выступае сімвалам жыцця, і ў гэтым творы паэтэса просіць прабачэння ў маці, што не ля яе магілы, што *«не адпускае хлебны клопат»* — што ж, *«жывым — жывое…»* [9, с. 274].

Але напрыканцы зямнога шляху Н. Мацяш вобраз маці паўстае перад паэтэсай усё часцей: *«Скуль ведаеш пра смутак мой чарговы? // А ведаеш, бо йдзеш яго разважыць»* [10, с. 22]. Лірычная гераіня скардзіцца роднай матулі: *«Жыццё стамляе, МАМА».* Маці ў гэтым творы ўвасабляецца праз метафару *«бяссоннай Берагіні»* (аўтарскі неалагізм, які можа мець этымалогію і як формы

жаночага роду ад назоўніка мужчынскага роду «бераг», да якога хочацца лірычнай гераіні нарэшце прымкнуць, так і як формы назоўніка, утворанага ад дзеяслова «зберагаць, берагчы»). У вершы «На дзяды» гучаць цёмныя прадчуванні паэтэсы *«мусова і мне туды»*, але *«страху няма і на валос»,* таму што вобраз маці суправаджае яе на працягу ўсяго жыцця — ад нараджэння да самага канца: *«Дотык рукі, мамін голас: // Ступай у мае сляды…»* [10, с. 18]. Уся трагедыя жанчыны, якой не давялося спазнаць шчасце мацярынства, увасобілася ў паэтычных тропах верша «Белая поўня»: *«Сівая жанчына, // якую так ніхто й не паклікаў: // «Мама!» … <…> Апеклівая сляза // на шчацэ старасці адзінокай…»* [10, с. 51–52].

Вобраз жанчыны-маці, мацярынскага ўспрымання свету з асаблівай выразнасцю ўвасоблены ў паэзіі В. Вярбы і Г. Каржанеўскай. Шчасце, будучы лёс і доля дзяцей — тая найвышэйшая мерка, паводле якой паэтэсы вымяраюць усе іншыя каштоўнасці жыцця. В. Вярба падбірае самую цёплую метафару для вобразаў дзяцей: «*Ў холадзе снежнай завеі // Сонечным промнем — дзеці»* [4, с. 121]. Паэтэса піша цэлую нізку вершаў пра сына «Мая маленькая планета», у якой лірычная гераіня раскрывае маштабнасць мацярынскага пачуцця, выкарыстоўваючы народныя сродкі гіпербалізацыі, калі дзіця для маці — цэлы сусвет, калі маці за дзіця гатова ахвяраваць усім, нават уласным жыццём: *«Я б сэрца пад тапор паклала // За першы дзень твайго быцця»* [4, с. 133]. Шчасце жанчыны-маці для лірычнай гераіні Г. Каржанеўскай раўназначнае такім з’явам-паняццям, як гармонія ці паэзія: *«Бэз адцвіце — адпяе салавей, // Тэрмін на ўсё вызначае прырода. // Трэба дзяцей гадаваць. За дзяцей // Самае лепшае песні не шкода»* [11, с. 24]. Вобраз дзіцяці, як правіла, заўсёды прысутнічае ў тых вершах Г. Каржанеўскай, дзе яна асэнсоўвае самыя важныя, балючыя пытанні, вызначальныя праблемы сучаснасці. Звяртаючыся да сваіх дачок, Алены і Настассі, пісьменніца, выкарыстоўваючы ўсё тую ж народную метафару «дзеці — зерне, калоссе», выказвае жаданне: *«Хай не пустымі будуць каласкі, // Узрошчаныя ласкаю і працаю»* [12, с. 159].

Такім чынам, маці і дзіця ў лірыцы беларускіх паэтэс сталі вядучымі складнікамі канцэпцыі лёсу жанчыны. Увасабленне вобразаў маці і дзіцяці ў іх творчасці заснавана на метафарызацыі, паэтэсы па-майстэрску спалучаюць фальклорную сімволіку з «жаночым» метафарычным светабачаннем. Беларускія паэтэсы, глыбока засвоіўшы дух мовы, механізм народнай словатворчасці, прынеслі ў літаратуру «свой слоўнік», свае моўныя канструкцыі, сваю паэтычную музыку. Іх лірыка «гаворыць» вуснамі жанчыны-беларускі. Аб’ядноўвае творчасць Е. Лось, В. Вярбы, Я. Янішчыц, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай нацыянальны моўны каларыт, вытокі якога ў беларускай песеннай прасодыі.

Літаратура

1. Багдановіч, М. Інтымны дзённік: выбр. тв. / Максім Багдановіч. — Мінск: Радыёла-плюс, 2006. — 528 с.
2. Каржанеўская, Г. Асенні мёд: вершы розных гадоў / Г. Каржанеўская. — Мінск: Маст. літ., 1999. — 159 с.
3. Янішчыц, Я. Пачынаецца ўсё з любві...: вершы, паэмы / Я. Янішчыц. — Мінск: Маст. літ., 2008. — 339 с.

4. Вярба, В. Апошні верасень. Выбранае: вершы і паэмы / В. Вярба. — Мінск: Маст. літ., 1995. — 270 с.
5. Чабан, Т. К. Сучасная паэзія і фальклор / Т. К. Чабан, Я. А. Гарадніцкі // АН БССР, Ін-т літ. імя Я. Купалы. — Мінск: Навука і тэхніка, 1988. — 128 с.
6. Каржанеўская, Г. «Што варта радасці і слёз…»: біяграфія ў вершах і нарысах / Г. Каржанеўская. — Мінск: Кнігазбор, 2013. — 100 с.
7. Таленавітыя жанчыны Беларусі ў культурнай, навуковай і мастацкай прасторы свету: зб. матэрыялаў Міжнар. навук.-практ. канф., Мазыр, 24–25 мая 2007 г. / Мазырскі пед. ун-т імя І. П. Шамякіна; адк. рэд. А.У. Сузько. — Мазыр: УА МДПУ, 2007. — 251 с.
8. Лось, Е. І каласуе даўгалецце / Е. Лось. — Мінск: Маст. літ., 1998. — 367 с.
9. Мацяш, Н. Паміж усмешкай і слязой: вершы і паэмы (1962 — 1992) / Н. Мацяш. — Мінск: Маст. літ., 1993. — 301 с.
10. Мацяш, Н. У прыгаршчах ветру: вершы, пераклады, эсэ / Н. Мацяш. — Мінск: Літаратура і Мастацтва, 2009. — 144 с.
11. Каржанеўская, Г. Жыла-была: лірыка / Г. Каржанеўская. — Мінск: Маст. літ., 1983. — 95 с.
12. Каржанеўская, Г. Невымоўнае: вершы / Г. Каржанеўская. — Мінск: Маст. літ., 1991. — 287 с.

Екатерина Хальпукова (Минск)

«ЛИТЕРАТУРА НА ЭКРАНЕ» В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ (ИЗ ОПЫТА ПРЕПОДАВАНИЯ)

Видеокурс «Литература на экране» является частным направлением в системе коммуникативного культуроориентированного обучения русскому языку как иностранному. Нацеленность на совершенствование свободного владения языком определяет такие задачи в преподавании, как обучение пониманию иноязычной речи на слух, лексическое обогащение речи, развитие навыков спонтанной речи. Разработанный в рамках «Практики русской устной и письменной речи», этот курс предполагает интерактивную работу, основанную на сопоставлении литературных и кинематографических текстов, что заканчивается, как правило, интересной дискуссией об особенностях экранизации, об отношении к классике и о роли режиссера в киноинтерпретации.

Безусловно, любой художественный фильм предоставляет широкие возможности для общения, однако «экранизации всегда вызывают нас на спор» [6, с. 5]. Это связано с отношением к изменениям, произошедшим при переводе с одного языка искусства на другой. Вследствие этого видеоматериал, используемый на занятиях, воспринимается не как развлечение, а как основа для серьезной аналитической работы.

Далеко не всякую экранизацию можно назвать удачной. Как пишет В. Мильдон, «экранизацию следует считать успешной, когда средствами кино удалось выразить не выразимое средствами слова, поскольку же у кино свои средства, можно ожидать, что на экране в литературном произведении откроется нечто, о чем не догадывались при чтении, что могло не приходить на ум даже самому автору» [5, с. 37]. А Л. Славин утверждает, что «особенного успеха экранизация достигает тогда, когда на экран перенесено не только

данное произведение писателя, но и общий дух его творчества, его стиль, его мир — мир Толстого, мир Чехова, мир Тургенева, мир Салтыкова-Щедрина» [7, с. 4]. Курс «Литература на экране» предполагает работу с экранизациями не только русской литературы (но обязательно на русском языке, а в идеале — с субтитрами), поэтому он может быть расширен и уточнен. Вопрос о выборе фильмов в большой степени зависит от конкретной аудитории: от уровня ее подготовленности, художественных предпочтений и даже от национальности. Иногда просмотр фильма приурочен к историческим датам. Так, например, накануне Дня Победы несколько занятий отводится экранизациям на военную тему («А зори здесь тихие…», «Они сражались за Родину», «Летят журавли»).

Несмотря на то, что курс рассчитан на иностранных стажеров, студентов и магистрантов, владеющих языком в объеме уровней В 2, С 1, при просмотре фильма многое для них остается непонятным или понятым неверно. В связи с этим на занятиях уделяется большое внимание комментариям преподавателя, краткому пересказу сюжетной линии и разбору наиболее трудных выражений. Просмотр экранизаций может осуществляться во внеаудиторное время, тогда на занятиях проводится работа только с кинокадрами и киноэпизодами.

Конечно, *«литературное произведение на киноэкране упрощается»* [5, с. 185] и не всегда можно найти достойное воплощение литературного языка в кинематографическом, однако роль преподавателя как раз и заключается в умении так заинтересовать, чтобы возникло желание перечитать или прочитать первичный текст, т.е. был намечен переход от зрительской аудитории к читательской [2, с. 135]. Чтение подлинных образцов художественной прозы является обязательным в этом курсе.

Как говорилось ранее, экранизации всегда вызывают живой отклик, поэтому после просмотра фильма всегда проводится беседа, которая может сводиться не только к анализу сюжета и характеристике героев. Бесспорно, иностранные студенты должны уметь давать ответы на вопросы, поставленные по материалу художественного фильма, рассказывать отдельные эпизоды, выражать оценочные интенции в трактовке тех или иных поступков героев. Если есть возможность познакомиться с разными экранизациями одного произведения, то может быть очень интересной их сравнительная характеристика на основе идейных установок времени, когда были созданы фильмы. Так, например, при сопоставлении советской экранизации «Анны Карениной» режиссера А. Зархи с зарубежными киноадаптациями отмечается разница в передаче духа эпохи второй половины XIX в., что связано, с одной стороны, с проблемой взаимодействия национальных культур, а с другой — со спецификой интерпретации произведений прошлого с точки зрения современности. Л. Белова об особенностях зарубежных экранизаций «Анны Карениной» пишет следующее: «Это разные женщины в обстоятельствах, близких тем, в которых оказалась Анна, в окружении, пространстве и времени достаточно условном, искусственном, не толстовском» [3, с. 13]. О подмене романного образа главной героини говорит и Л. Аннинский: «В экранизациях — это женщина прекрасная в любви, свободная натура, которой ханжи помешали и которой партнер оказался недостоин. В романе — это одержимая. Это

прекрасная когда-то натура, внутри которой «бес пустоты» выел все, исказил все, подменил» [1, с. 238]. Разумеется, без комментариев преподавателя на таких занятиях не обойтись.

Следует акцентировать внимание на художественной условности изучаемых произведений, чтобы авторский взгляд не был заглушен сформированными ранее знаниями, что иногда случается при характеристике образа Иешуа в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова.

Отдельного разговора всегда заслуживает символика в киноверсии. Обращать внимание зрителей необходимо на все, что становится носителем значения, вплоть до цвета пленки, на которой снят фильм. К примеру, в знаменитой экранизации булгаковской повести «Собачье сердце» режиссера В. Бортко для усиления оппозиции «Москва старая» — «Москва новая» используется черно-белое изображение. А фильм А. Михалкова-Кончаловского «Дядя Ваня» по банальнейшей причине (нехватка цветного «Кодака») был снят на цветной и черно-белой пленке, чему впоследствии нашли символическое обоснование. И это тоже отдельная тема для разговора, так как «режиссер может связывать цвет с определенным героем, создавая подобие музыкальной темы или идентифицируя определенные окрашенности с «точками зрения» или эмоциональной напряженностью (коррелят интонации), создавать дополнительную информацию» [4, с. 340–341].

Пусть не в каждой аудитории можно провести сопоставление литературных и кинематографических текстов, однако всегда можно обсудить с иностранными студентами темы и проблемы, поднятые фильмом. В частности, просмотр «Анны Карениной» может завершиться дискуссией о гендерном неравенстве или о роли семьи, просмотр современной экранизации романа Д. Мирпольского «18’14» — беседой об элитных учебных заведениях и об образовании в целом, просмотр «Дяди Вани» — размышлениями о нереализованных возможностях и о том, что значит талантливо прожить жизнь. В любом случае фильмы по литературным произведениям являются действенным стимулом к речевому общению в иностранной аудитории, что приводит к достижению поставленной цели.

Литература

1. Аннинский, Л. А. Лев Толстой и кинематограф / Л. А. Аннинский. — М.: Искусство, 1980. — 288 с.
2. Базен, А. За «нечистое» кино (В защиту экранизации) / А. Базен // Что такое кино? Сборник статей / А. Базен. — М.: Искусство, 1972. — С. 122–146.
3. Белова, Л. И. Русское слово на зарубежном экране / Л. И. Белова. — М.: Знание, 1980. — 56 с.
4. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. — М: Искусство, 1970. — 384 с.
5. Мильдон, В. И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации / В. И. Мильдон. — М.: Росспэн, 2007. — 224 с.
6. Рыбак, Л. А. Прочитано экраном / Л. А. Рыбак. — Вып. 1: Об экранизации литературных произведений. — М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1975. — 49 с.
7. Славин, Л. Экран и писатель / Л. Славин // Второе рождение. Некоторые вопросы экранизации / Л. З. Фрадкин. — М.: Искусство, 1967. — С. 3–6.

Аляксандр Барковіч (Мінск)

КОРПУС ТЭКСТАЎ У ФІЛАЛАГІЧНЫМ ДЫСКУРСЕ

Дзейнасць па арганізацыі корпуса тэкстаў можа быць дастаткова разнастайнай. Крытэрыі адбору тэкстаў для свайго корпуса стваральнік задае адпаведна скіраванасці сваёй практычнай ці навуковай дзейнасці: парог адлюстравання будзе вызначацца патрабаваннем прадставіць у корпусе запланаваны моўны аб'ект. Нават аб'яднанне ў адным файле адабраных па пэўных крытэрыях тэкстаў адбываецца, як правіла, з улікам папярэдне вызначанай мэты, што немагчыма без усведамлення металінгвістычных умоў стварэння і фунцыянавання абранага матэрыялу. Разам з тым, пачынаючы з Браўнаўскага корпуса — амаль адразу выкарыстанага для філасофскіх даследаванняў, — практычная вартасць створанага корпуснага рэсурса, як правіла, перавышае запланаваныя вынікі [3].

Тым не менш, да гэтага часу недаацэнена магчымасць выкарыстання корпусных рэсурсаў для дыскурсіўных практык, кантэнт-аналізу, экспертных сістэм і многіх іншых прыкладных даследаванняў. Іннавацыйны патэнцыял корпусных даследаванняў з цягам часу будзе толькі ўзрастаць.

Паўвекавы тэрмін корпуснай дзейнасці абумовіў цікавую асаблівасць адпаведнай дыскурсіўнай практыкі: узнаўленне раней створаных рэсурсаў. Корпусы, якія працуюць на базе маральна састарэлага праграмнага забеспячэння, нярэдка перарабляюцца пад новыя тэхналагічныя магчымасці. Напрыклад, стварэнне «Цюбінгенскіх корпусаў рускіх тэкстаў» на базе «Упсальскага корпуса сучасных рускіх тэкстаў», сведчаць аб дастаткова высокай філалагічнай вартасці тэкстаў, як самадастатковай і ўнікальнай сукупнасці [2].

Дыскурсіўны аспект корпусных распрацовак мае важнае значэнне, аказваючы сур'ёзны ўплыў на даследчы працэс у корпусным рэчышчы. Паводле крытэрыяў адбору тэкстаў і рэпрэзентатыўнасці корпусы прынята дзяліць на два класы. У першы клас уваходзяць універсальныя корпусы тэкстаў, мэта якіх — аб'ектыўна адлюстроўваць шырокую плынь маўленчай дзейнасці. Толькі суцэльны, без суб'ектыўнага адбору корпус, напрыклад, нацыянальны корпус, дазваляе атрымаць поўную, сістэмную карціну стану мовы. Прычым, на практыцы корпусныя даследаванні могуць насіць лакальны па пэўных паказчыках характар. Метадалогія пабудовы корпусаў першага тыпу так ці інакш грунтуецца на прынцыпе дэдукцыі — ад агульнага (аб'ектыўнай маўленчай практыкі) да канкрэтных тэкстаў, якія адлюстроўваюць гэта агульнае.

Здольнасць корпуса тэкстаў адэкватна адлюстроўваць уласцівасці праблемнай вобласці, рэлевантныя для вызначанага тыпу лінгвістычнага даследавання, вызначаецца яго рэпрэзентатыўнасцю. Ва ўніверсальных корпусах высокая дакладнасць вынікаў забяспечваецца высокімі колькаснымі паказчыкамі. Неабходнасць улічваць пэўную прапорцыянальнасць і структураванасць тэкстаў абумоўлена частотнасцю той ці іншай з'явы ў праблемнай вобласці. Гэта патрабаванне арыентуе «збіральнікаў» корпусаў тэкстаў на папярэднюю спецыялізацыю ствараемага рэсурса па ўзроўневым прынцыпе: фанетычную, марфалагічную, сінтаксічную, лексічную, семантычную, дыскурсіўную і г. д.,

што, дарэчы, не выключае ўніверсальную арыентацыю моўнага матэрыялу згодна вызначаным мэтам.

У другі клас уваходзяць ілюстратыўныя корпусы, пабудаваныя для адлюстравання пэўнай з'явы. У гэтым выпадку прыходзіцца задаволіцца тымі ці іншымі выбаркамі з агульнай сукупнасці моўных дадзеных і ў рэчышчы індукцыі рухацца да абагульненняў. Але гэтыя выбаркі павінны адпавядаць крытэрыям якаснай прадстаўнічасці выбаркі для лінгвістычнага даследавання. Менавіта разгляд праблемнай вобласці з улікам дыскурсіўнага аспекту дазваляе паспяхова вырашаць многія лінгвістычныя задачы на аснове кампактнага прадстаўнічага матэрыялу. Па гэтай прычыне метадалогія пабудовы корпусаў другога класа павінна мець высокую ступень карэктнасці адлюстравання асобнага лінгвістычнага феномена.

Сучасны трэнд лінгвістыкі, эмпірычныя даследаванні, абумоўліваюць цікавасць да збору і сістэматызацыі вялізных корпусных масіваў, у якіх парадак лічбаў словаўжыванняў — сотні мільёнаў. Напрыклад у «Нацыянальным корпусе рускай мовы» — прыкладна паўмільярда лексічных адзінак [1]. Найлепей такой тэндэнцыі адпавядаюць корпусы першага тыпу — універсальныя, нацыянальныя. Але і спіс корпусаў, створаных замежнымі лінгвістамі для пэўнай прагматычнай мэты, проста бясконцы, прычым большая частка з іх, што характэрна, пазней выкарыстоўваецца для мэтаў, больш шырокіх за першапачатковыя.

Поўныя ці рэпрэзентатыўныя моўныя корпусы і корпусы, якія ствараюцца для прыватных лінгвістычных задач, як правіла, маюць сінкрэтычныя мэты. З гэтага лагічна вынікае відавочная і важная выснова аб эфектыўным выкарыстанні ўжо акумуляваных рэсурсаў. Нават калі для пэўнай мовы (напрыклад, беларускай) яшчэ не створаны ўніверсальны ці, нават, нацыянальны корпус, то прыватныя даследчыя корпусы ёсць сэнс рабіць агульнадаступнымі: найлепшы для гэтага сродак сёння — Інтэрнэт. Даступнасць корпусных дадзеных у Інтэрнэце будзе садзейнічаць іх верыфікацыі.

Экстралінгвістычныя асаблівасці корпуснай дзейнасці экстрапаліруюцца і на самі корпусы. Рэпрэзентатыўнасць любога корпуса, у прынцыпе, не абмяжоўваецца ўласналінгвістычнымі параметрамі. Так, у кожным канкрэтным выпадку можа ўзнікнуць патрэба ўлічыць стылістычны, часавы, аўтарскі і іншыя элементы тэкставага масіву праблемнай вобласці. Наяўнасць экстралінгвістычнай разметкі тэкстаў корпуса — своеасаблівай абалонкі корпусных дадзеных — дазваляе падпарадкаваць працу даследчыкаў вопыту і кампетэнцыі яго складальнікаў.

Успрыманне корпуснай сукупнасці дадзеных ў кантэксце, з улікам дыскурсіўных якасцей, стварае аснову для сістэмнага даследавання маўленчай дзейнасці. І такая парадыгматычная абумоўленасць корпусных рэсурсаў ператварае сукупнасць тэкстаў у шматузроўневы культурны феномен.

Літаратура

1. Национальный корпус русского языка [Электронны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://www.ruscorpora.ru. — Дата доступу: 29.08.2013.
2. Тюбингенские корпусы русских текстов [Электронны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://www.sfb441.uni-tuebingen.de/b1/rus/korpora.html. — Дата доступу: 29.08.2013.
3. Brown Corpus Manual [Электронны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://khnt.aksis.uib.no/icame/manuals/brown. — Дата доступу: 29.08.2013.

ЗМЕСТ

СЕКЦЫЯ 5

Руская літаратура ў міжкультурным дыялогу

Ивинский А. Литературная политика Екатерины II: к вопросу о французских подтекстах журнала «Всякая всячина» 3

Йолкіна Л. Проблема впливу української літератури й фольклору на розвиток словесного мистецтва Росії у XVI–XVIII століттях в науковій рецепції В. Перетца 8

Яницкая С. Ю. Н. Тынянов о жанре романса в русской поэзии 14

Кистанова А. Жанровые диффузии одической поэзии М. Муравьева 18

Зіневич Л., Красавіна В. Образ українського козацтва в історичному дискурсі XIX століття (на матеріалі історичної прози М. Гоголя та П. Куліша) 23

Пілат К. Смехавая культура і яе выяўленне ў прозе Якуба Коласа і Мікалая Гогаля 29

Кузнецова Д. Лунный код в изображении А. Блока в очерке З. Гиппиус «Мой лунный друг» 31

Глазман Л. Созидание человеком себя и мира в рассказах Л. Н. Андреева 34

Горбачев А. Конфликт в «Маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Скупой рыцарь» 39

Шпаковский И. Рассказ «Иоанн Рыдалец» И. Бунина в контексте агиографических традиций 44

Крикливец Е. Категория художественного времени в прозе В. Астафьева и В. Козько 48

Барысюк Т. Нацыянальныя вобразы свету і чалавека ў паэзіі Яўгенія Еўтушэнкі (1986–1995 гады) 52

Симонова Т. Новые тенденции в современной художественной документалистике 58

Тверитинова Т. Усадебный текст в творчестве Б. Акунина 63

Скоропанова И. Полинациональный дискурс в цикле романов Хольма Ван Зайчика «Плохих людей нет (Евразийская симфония)» 67

Кабылкова А. Проблема личной ответственности в рассказах В. Н. Крупина «Женя Касаткин» и Лян Сяошэна «Лейка» 72

Толчикова Л. Философские аспекты бытия в поэзии И. Журбина 75

Середа И. Творчество В. Маканина за рубежом 80

СЕКЦЫЯ 6

Актуальныя праблемы развіцця замежнай літаратуры

Комаровская Т. Истоки феминизма: роман Джейн Смайли «Частная жизнь» 86

Гронская В. Новая інтэрпрэтацыя жаночых персанажаў сярэднявечнага эпасу ў «Нібелунгах» Морыца Рынке 89

Сенькова О. Чеховские традиции в «Новой Драме» Гарольда Пинтера 92

Халипов В. Образ советского Минска в романе Стивена Кинга «22/11/63» 97

Ламеко Н. Художественное своеобразие сборника рассказов Леонгарда Франка «Человек добр» 100

Первушина Л. Музыкальный компонент в творчестве Дойны Галич Барр: романы «Колокола и ветер», «Дом разбитых зеркал» 105

Позняк Е. История России в творчестве Ярослава Гашека 110

Хайдер А.-Г. Х. М. Сравнительный анализ пьес А. П. Чехова «Вишневый Сад» и Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца» 113

Гинак Е. Проблема художественного освоения действительности в романе У. Эко «Баудолино» 117

Велюго О. Гендерная идентичность субъекта любовного дискурса в романе И. Макьюэна «Сладкоежка» 122

Шахназарян Н. Интерпретации классического текста («Кристабель» С. Т. Колриджа) 127

Разумовская О. Ревизионистское прочтение романа Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» в современной англоязычной прозе 132

Хоха С. Гипотеза о трагическом будущем человечества в повести Уильяма Голдинга «Повелитель мух» 136

Кучеровская-Марцевая В. Образ писателя в творчестве Антонио Табукки 141

Барысеева А. Феномен «рэальнага вымыслу» ў раманах Э.-Э. Шміта «Евангелле паводле Пілата» і Л. Рублеўскай «Сутарэнні Ромула» 146

Завадская А. Межтекстовые отношения фрагментов Библии и романа М. Турнье «Каспар, Мельхиор и Бальтазар» 150

Климович Е. Ограничение и клинамен в эстетике УЛИПО 153

Ленькова О. Эпистолярный роман в белорусской и французской прозе рубежа XX–XXI веков: попытка типологического анализа 156

Абрасім Д. Апавядальная спецыфіка празаічнага цыкла Бруна Шульца «Цынамонавыя крамы» 161

Вострыкава А. Адметнасць гістарычнай прозы Ёзафа Томана (на прыкладзе рамана «Пасля нас хоць патоп») 166

СЕКЦЫЯ 7

Праблемы рэцэпцыі і інтэрпрэтацыі літаратурнага тэксту

Просалова В. Українські поетичні версії картини Арнольда Бекліна «Острів мертвих» 171

Рагачэўская М. «Ацялесненая свядомасць» у творах пра вайну: новыя магчымасці рэцэптыўнага аналізу тэкста (на прыкладзе «Дарогі прывідаў» П. Баркер і «Цынкавыя хлопчыкі» С. Алексіевіч) 175

Ліпницька І. Рецепція мандрівного сюжету про запродаж душі чортові у баладі П. Гулака-Артемовського «Твардовський» 181

Ягушкіна В. Художня рецепція історичних балад у ліроепосі М. Костомарова 186

Кавальчук В. Рэалізацыя культурна-ментальнай апазіцыі «Свой – чужы» ў аповесці В. Быкава «Трэцяя ракета» 190

Забалотная І. Янка Брыль і Алесь Адамовіч у выяўленні канцэпту «вайна»: універсальны і нацыянальны кантэкст 194

Гук Е. Концепция автора и героя в романе Веслава Мысливского «Голый сад» 198

Лынша В. Аповесць Васіля Быкава «У тумане» і яе экранізацыя 203

Часнок І. Раман М. Гарэцкага «Віленскія камунары» ў асэнсаванні даследчыкаў беларускай літаратуры 207

Хмяльніцкі М. Рэцэпцыя асобы і творчасці С. Пясецкага ў Беларусі: праз межы і ідэалагічныя кардоны 212

Рашэтнікава Н. Чалавек у эстэтычнай сістэме Карэла Кластэрмана 216

Шода М. Януш Корчак «Кароль Мацюсь Першы»: праблемы пераствараэння і адаптацыі 219

Гуцько В. Мастацкі вобраз здрадніцтва ў творах Уладзіміра Караткевіча 224

Супранкова Т. Фаўсціяна ў творчасці У. Караткевіча 228

Сединина-Барковская Ю. Античные мифологические реминисценции и экологическая проблематика современной фантастической литературы (на материале произведений Т. Пратчетта, А. Сапковского и О. Громыко) 233

Покало А. Модель героя в монодрамах Н. Коляды («Родимое пятно», «Американка») и Д. Балыко («Pine bar») 238

СЕКЦЫЯ 8

Традыцыі і наватарства ў сучасным літаратурным працэсе

Лявонава Е. Мастацкія пошукі В. Някрасава і В. Быкава ў святле творчасці Э. М. Рэмарка 243

Воінава-Страха М. Дыялагічная сувязь жанравых традыцый і наватарства ў сучаснай беларускай навеле (на прыкладзе творчасці У. Сцяпана) 248

Логуновская Е. Вампирическая парадигма в современной культуре: обусловленность популярности произведений вампирской тематики спецификой человеческой психики 252

Бабенко М. Образ любові в сучасній українській філософській лірициі: специфіка модифікацій 255

Алейнік Л. Сучасная літаратура для дзяцей і юнацтва як сродак сацыялізацыі (на прыкладзе твораў Валерыя Гапеева) 259

Караткевіч В. Спецыфіка вобразнай сістэмы драматургічных твораў Пятра Васючэнкі для дзяцей (на матэрыяле зборніка «Маленькі збраяносец») 264

Марозава С. Сакралізацыя выявы як асаблівасць экфрасіса ў аповесці Віктара Карамазава «Брама» 269

Погорєлова О. Особливості «Чужого слова» в поезії О. Ірванця 269

Масарэнка Ю. Сучасны беларускамоўны тэкст як аснова літаратурна-мастацкага твора 278

Біруля К. Мастацкія асаблівасці жанру дэтэктыва ў творах Людмілы Рублеўскай 283

Гончарова-Грабовская С. Интерпретация «чужого сюжета» в пьесах А. Курейчика и Н. Рудковского 288

Карпава Л. Кузьма Чорны і Іван Пташнікаў: канцэпцыя часу 293

Мятліцкая Г. Архетып святла ў лірыцы Яўгеніі Янішчыц 297

Козіч В. Псіхалагічныя аспекты быцця чалавека (па старонках твораў Андрэя Федарэнкі) 302

Трунін С. Постмадэрнізм у сучаснай беларускай літаратуры: раман А. Бахарэвіча «Сарока на шыбеніцы» 306

Урись Т. Тенденції розвитку сучасної української літератури періоду 90-х років XX — початку XXI століття 310

Зайцева К. Сучасна білоруська проза для підлітків: конструювання наративної моделі 313

Лепишева Е. «Некритическая» экзистенциальная ситуация в пьесах конца XX — начала XXI века (русско-белорусские литературные взаимосвязи) 318

Полукошко О. Национальная история в прозе белорусских русскоязычных писателей второй половины XX века 323

Чернишова М. Ціннісний аспект прози М. Матіос (на матеріалі творів «Життя коротке, щоб казати “Ні”», «Щоденник страченої» та «Майже ніколи не навпаки») 327

Секцыя 9
Мастацкі тэкст у лінгвістычным і метадалагічным дыскурсах

Зыкова Г. Машинопись и компьютерный набор как способы авторской фиксации текста: какие текстологические проблемы они могут порождать? (из опыта посмертных изданий стихов Вс. Н. Некрасова) 332

Бадзевіч З. Дзеяслоў у мове паэтычных твораў Цёткі 334

Ніжнік Г., Якуба С. Назоўнікавыя і прыметнікавыя фразеалагізмы з негатыўнай характарыстыкай чалавека ў беларускай і польскай мовах: анімалістычны код 337

Кныш Л. Невербальныя сродкі ў мастацкім дыялогу: тэмбр і тэмп маўлення ў складзе аўтарскай рэмаркі 342

Маюк Е. Лексико-семантические характеристики имплицитной объективации полной мощности множества в белорусских и английских паремиях 346

Квачек А. Способы выражения авторской позиции в романе Ж.-М. Г. Леклезио «Пустыня» 349

Любецкая К. Аб зменах у беларускай тэрміналогіі 352

Дорогокупец О. Белорусская историческая проза XX–XXI веков (на занятиях по белорусоведению для иностранных стажеров) 355

Светашёва Т. Новые возможности игры в интернет-пространстве в русской поэзии конца XX века 359

Антипова А. Изучение русской литературы и предметный учебник в современном информационно-образовательном пространстве 364

Лявонава П. Асаблівасці вывучэння роднай літаратуры студэнтамі-культуролагамі 369

Белакурская Ж., Белакурскі В. Роля мастацкага тэксту ў фарміраванні нацыянальна арыентаванай асобы 371

Саматыя І., Саматыя Р. Арганізацыя праектнай дзейнасці на ўроках мовы і літаратуры 374

Макарэвіч А. Вывучэнне твораў беларускай дзіцячай літаратуры: урокі дадатковага чытання і творчыя работы ў VII класе (чацвёрты блок урокаў) 380

Дылеўская В. Асаблівасці вывучэння творчасці Тараса Шаўчэнкі ва ўстановах агульнай сярэдняй адукацыі 385

Пухальская М. Христианские ценности в содержании хрестоматии по истории словестности в гимназиях и реальных училищах Беларуси начала XX века (1900–1917 годы) 387
Шарапава А. Вывучэнне творчасці Алеся Якімовіча ў кантэксце вучэбнай дысцыпліны «Сусветная і айчынная дзіцячая літаратура»: тэарэтычна-жанравы аспект 389
Шматкова І. Моўна-стылёвыя асаблівасці ўвасаблення вобразаў маці і дзіцяці ў лірыцы беларускіх паэтэс другой паловы XX стагоддзя 393
Хальпукова Е. «Литература на экране» в иностранной аудитории (из опыта преподавания) 398
Барковіч А. Корпус тэкстаў у філалагічным дыскурсе 401

Навуковае выданне

СЛАВЯНСКІЯ ЛІТАРАТУРЫ Ў КАНТЭКСЦЕ СУСВЕТНАЙ: да 900-годдзя Кірыла Тураўскага і 200-годдзя Тараса Шаўчэнкі

Матэрыялы XI Міжнароднай навуковай канферэнцыі
Мінск, 24–26 кастрычніка 2013 г.

У дзвюх частках
Частка 2

У аўтарскай рэдакцыі

Адказны за выпуск *Т. П. Казакова*
Камп'ютарная вёрстка *Г. К. Карпава, Т. С. Кохан*
Дызайн вокладкі *В. П. Крычко*

Падпісана да друку 30.12.2013. Фармат 60×84/16.
Папера афсетная. Рызаграфія.
Ум. друк. арк. 23,72. Ул.-выд. арк. 35,19. Тыраж 98 экз. Заказ 109.

Выдавец і паліграфічнае выкананне
дзяржаўная ўстанова адукацыі
«Рэспубліканскі інстытут вышэйшай школы».
ЛВ № 02330/0548535 ад 16.06.2009.
Вул. Маскоўская, 15, 220007, г. Мінск.