

ка. Таму ў чорнай, з лянiвай пльiнню, шчыльна зарослай вербалозам Ёсе лёгка пазнаецца Невяжа, у далiне якой ўласна i правёў дзяцiнства Мiлаш. Вёска Гiнне ў рэчаiснасцi носiць назву Свентабросьц. Але нягледзячы на тое, што некаторыя эпізоды раману наўпрост спiсанна аўтарам з уласнага жыцця, Мiлаш заўсёды настойліва падкрэслiваў, што «Далiна Ёсы» — гэта не ўспамiны дзяцiнства i ўсе рэаліi былі пераасэнсаваныя на карысць раманных вобразаў, якія з'яўляюцца больш, чым проста апiсаннем.

На першы погляд, перад намі класiчны раман iнiцыяцый, гiсторыя аднаго дзяцiнства, назаўсёды страчанага кавалку жыцця — з усёй яго шматвымернасцю. Далiна Ёсы падобная да выспы, якую абмянае Гiсторыя, i час, што iмклiва iмчыць у гэтак званым вялiкiм свеце, тут перастае iснаваць. I вобразы мiнулага, часта вельмi звычайныя, неаднаразова вяртаючыся, паўторна здатычы з памяцi-непамяцi, ствараюць уласны мiфалагiчны час з яго парадыгмагiчнасцю i iнтэнсiўным угляданнем у сутнасць рэчаў. «Далiна Ёсы» — не толькi раман пра сталенне Тамаша. Гэта яшчэ гiсторыя iншых — яго продкаў i людзей, што паўплывалi на фармiраванне яго асобы.

Мясяцам дзяцiнства i юнацтва прысвечаны i наступны праязiчны твор Ч. Мiлаша — кнiга мемуарнай эсэiстыкi «Родная Еўропа» (1958), якая з'яўляся з-за неабходнасцi для паэта вызначыць свае нацыянальныя i культурныя каранi. Але iзноў жа, гэты твор — не пераклад фактаў бiяграфіi, а спроба iдэнтыфікацый сябе, як еўрапейца з пэрыферыi Еўропы, на фоне глабальных гiстарычных зменаў ад пачатку Першай сусветнай вайны да канца Другой. Аўтару было неабходна вывесцi на авансцэну ўласнае «я», каб з дапамогай пэўнай суб'ектыўнасцi пазбегнуць апiсання «сухога трактату», а з другога боку, гэта спроба аб'ектыўнага, дыстанцыяванага погляду на ўласнае жыццё, які ператвараецца ў абагульненне, у рэфлексію над сутнасцю культурнай адрознасцi ўсходняга еўрапейца. «Нiшто не вышаркадае, каб, замест высоўвання на першы план iндывiдуальнасцi, дбаць перадусiм пра фон i глядзець на сябе як на сацыялагiчны аб'ект. Унутраныя перажываннi, раз ужо мы захавалi iх у памяцi, будуць ацэненыя ў перспектыве пераменаў, якія адбывалiся з асяроддзям». То бок Гiсторыя ўжо не прамiнае мiлашаўскага героя, як гэта было ў «Далiне Ёсы», пакiдаючы яго ва ўласным мiфалагiчным часе i прасторы. Гiсторыя робiцца фонам i аб'ектам даследавання.

А ў 1877 г. з-пад пяра Мiлаша выходзiць своеасаблівая iнтэлектуальная i лiтаратурная аўтабiяграфія — «Зямля Ульра». Яна пачынаецца пытаннем: «Кiм я быў? Хто я цяпер, праз гады?» «Зямля Ульра» — гэта фiласофская сума эсэiстыкi Мiлаша, якая дае адказ на другую частку вышэйзгаданага пытання i выказвае сваё крытычнае стаўленне да сучаснай культуры. «Маё ўнутранае развiццё вымяраецца паступовым нарастаннем недаверу да лiтаратуры i мастацтва майго стагоддзя». «Зямля Ульра» — тэрмін, прыдуманы Уiльямам Блэйкам. Ён павiнен азначаць краiну хворага, няшчаснага ўяўлення, якое з'яўляецца прадуктам сучаснай навукi. Мiлаш «ставiць дыягназ» сучаснай лiтаратуры, распавядаючы пра суб'ектыўныя духоўныя прыгоды i адначасова намагаючыся пазбегнуць формы «дзённiка».

Такім чынам, можна сцвярджаць, што аўтабiяграфiчны пачатак у творчасцi Чэслава Мiлаша эвалюцыянуе ад лiнейнага наратыву i фактаграфiзму праз трансфармацыю аўтарам жыццёвага матэрыяла ў экзiстэнцыйную рэфлексію да духоўных «прыгодаў iдэi».

## СООТНОШЕНИЕ БИБЛЕЙСКОГО И ЯЗЫЧЕСКОГО МИРОВ В «СИЛЬМАРИЛЛИОНЕ» ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА

*Шукевич П. С., Белорусский государственный университет*

Анонимный автор «Песни о Беовульфе» на протяжении всей поэмы, состоящей из 3182 стихов, ни разу не упоминает о Христе или о Спасении, равно как и не утверждает, что главные герои, включая доброго и честного Беовульфа, заведомо прокляты, так как были язычниками. Однако же многие исследователи утверждают, что «Беовульф», без сомнения, написан христианином, поскольку создан после обращения Англии в христианство. В тексте произведения существует множество деталей, по которым можно предположить, что его автор был клириком-священнослужителем. Например, Грендель — чудовище, пожирившее воинов короля Хротгара, называется потомком Каина, а также упоминаются Авель, Ной, потоп.

Проблема, стоявшая перед автором «Беовульфа», стояла и перед Толкином. Герои произведения не должны были восприниматься читателями как «проклятые» язычники, не знающие истинного света. Для глубоко верующего писателя это был принципиальный вопрос. Всю свою профессиональную жизнь Толкин имел дело со сказаниями о языческих героях, будь то англосаксы, скандинавы или готы; он лучше всех мог оценить безупречность их добродетели. В то же время он не сомневался, что язычество само по себе было религией слабой и жестокой. В своих произведениях он пытался повторить гениальный компромисс автора «Беовульфа» и сохранить «непреодолимую» ценность тех трудов, которые выпали на долю людей тёмного прошлого, людей падших, но еще не спасенных, лишенных благодати, но не достоинства». Однако существует и другой не менее важный момент. Если воспринимать события, происходящие в «Сильмариллионе», только как переложение ветхозаветных и евангельских основ месснянской идеи, то, и «Сильмариллион», и «Вла-

стелин Колец» превращаются в некое кощунственное апокрифическое Евангелие, в некую скучную аллегория, которая пересказывает всем известные истины. Чтобы произведения не приближались чересчур к библейскому мифу, чтобы не подорвать статус «Сильмариллиона» или «Властелина Колец» как вымышленного повествования, автору то и дело приходилось «одежировать» себя, держать себя в ежовых рукавицах. Добиться этого чрезвычайно сложно, и библейские аллюзии и языческие корни все же улавливаются на страницах «Сильмариллиона» и других произведениях.

Следует ли признавать героев «Сильмариллиона» язычниками или нет? Строго говоря, они, конечно же, язычники. Но нельзя и отрицать того, что в некоторых эпизодах библейские аллюзии и образы слишком очевидны. К примеру, в «Возвращении Короля» (третья часть трилогии «Властелин Колец») есть момент, когда Откровение кажется очень близким и пробивается на поверхность. Осознание победы над злым началом вызывает у одного из героев воспоминания об ушедшем под воду Нуменоре, но затем им овладевает чувство иррациональной радости, которая находит себе объяснение только некоторое время спустя, в песне орла. Стилистическим образом этой песни для Толкина послужила Псалтирь: Псалом 32-й и Псалом 23-й. Примечательна также сцена смерти Арагорна. Арагорн — персонаж исключительно добродетельный, однако он не христианин. В последних своих словах он описывает мир, полный страданий, через которые человек идет к искуплению грехов, что ведет к жизни вечной «за пределами этого мира». Вкладывая в уста Арагорна такие слова, Толкин тем самым пытается оправдать его, так как назвать Арагорна язычником он не может. Толкин считает, что такие герои, как Арагорн, после смерти не могут отправиться в Ад, но в Рай им тоже путь закрыт. Остается Лимб, где невинные, но не окрещенные души ждут Судного Дня (когда, как считается, они присоединятся к своим спасенным и окрещенным потомкам). Более всего под описание Лимба подходит Чертоги Мандоса, куда отправляются эльфы после «смерти», и откуда могут со временем вернуться. Люди также попадают в Чертоги Мандоса, но их чертог ожидания не тот, что у эльфов, и лишь только Эру Единому ведомо, куда уходят люди. Только одному человеку удалось вернуться, но нога его не ступала больше на земли смертных. «Быть может, после смерти люди уходят из воли Валаров, и не все предпето в Песни Айнуров».

Примеров, когда библейские аллюзии, несмотря на старания автора избежать их, проявляются в тексте произведения, выходят на его поверхность, немало. Так, большинство ключевых притч Книги Бытия нашли свое отражение в «Сильмариллионе»: притча о грехопадении, притча о всемирном потопе, притча о Вавилонском столпотворении. Обнаруживаются на страницах «легендарiums» (как Толкин сам называл свое лучшее произведение) и ключевые идеи Ветхого Завета — идеи Завета, Исхода и Обетования, мессианская идея, связанная с эсхатологическим Спасением всего человечества.

## **ПОДСЕКЦИЯ 2 ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ**

### **СОВРЕМЕННАЯ БЕЛОРУССКАЯ СЕМЬЯ И АРХЕТИП МАТЕРИ**

*Андрейченко Е. В., Белорусский государственный университет*

В последние десятилетия социокультурное пространство Беларуси претерпевает значительные изменения, что естественным образом связано с общемировыми процессами модернизации и демократизации общества. Модификация коснулась и одного из важнейших социальных институтов — семьи. Традиционно семья определяется как общность людей, связанная брачными и кровными узами. Характеризуют семью общий быт, взаимная ответственность и функциональная зависимость между ее членами. Ребенок любой культуры до появления на свет и некоторое время после рождения принимает заботу и уход в первую очередь от матери. Архетип Матери выступает как «универсальный образ, содержащийся в коллективном бессознательном, predisposing испытывать определенные чувства или мыслить определенным образом относительно данного объекта».

В истории мировой культуры архетип Матери получил отражение в различных символах и персонализированных образах. Египетская богиня Исида, греческие богини Гея, Деметра олицетворяют культ плодородия и зарождение жизни как таковой. Богини Гера, Афродита, Артемиды, Гестия предстают как женские образы в отношении к мужчинам и браку. Новый этап в развитии архетипа Матери связан с появлением христианского образа Богоматери, где «Богоматерь почитается исключительно ради уникального материнства, через которое и обретается христианами вечная жизнь».

Обрядность белорусской культуры сочетает в себе языческие и христианские мотивы. Важное место в традиционной семейной жизни белорусов отведено ритуалам, посвященным беременности и рождению ребенка. Одновременно множество обрядов, поверий и гаданий готовят девушку к обретению статуса замужней женщины. Таким образом, сакрализованный архетип Матери как образ рождения и преодоления смерти, защиты, заботливой любви и опеки обеспечивает единство общекультурного развития.