

БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*М*ЕЖДУРЕЧЬЕ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА
ИНТЕГРАТИВНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ
В ГУМАНИТАРИСТИКЕ

МИНСК
БГУ
2021

УДК 1/3+7/9
ББК 6/8
Т33

Серия основана в 2021 г.

*Печатается по решению
Редакционно-издательского совета
Белорусского государственного университета*

Авторы:

**Р. М. Ковалева, У. Ю. Верина, О. В. Приемко,
А. В. Морозов, Т. А. Морозова, Л. Ф. Баранкевич,
Л. И. Зарембо, В. В. Калацей, А. В. Квачек, Н. В. Ламеко,
Е. В. Вострикова, Е. А. Мизинкина, Л. В. Камлюк-Ярошенко,
Н. В. Петухова, И. Б. Савелова, Л. И. Соболева,
Л. А. Козловская, А. С. Альшевская,
И. С. Скоропанова, С. Е. Трунин**

Редакционная коллегия серии:

**Р. М. Ковалева (главный редактор),
У. Ю. Верина, Н. В. Ламеко, Т. В. Лукьянова,
А. Н. Метлицкая, О. В. Приемко**

Рецензенты:

**доктор филологических наук *Е. А. Городницкий*;
кандидат филологических наук *Л. А. Гедимин***

Т33 **Теория** и практика интегративных исследований в гуманитаристике / Р. М. Ковалева [и др.] ; редкол.: Р. М. Ковалева (гл. ред.) [и др.] . – Минск : БГУ, 2021. – 295 с. – (Междуречье).
ISBN 978-985-881-128-0.

Представлены актуальные направления в области междисциплинарных исследований в современной гуманитаристике.

Адресуется специалистам в сфере литературоведения, фольклористики, этнологии, педагогики, а также тем, кто интересуется достижениями современной гуманитарной науки.

УДК 1/3+7/9
ББК 6/8

ISBN 978-985-881-128-0

© БГУ, 2021

ПРЕДИСЛОВИЕ

Идеи синтеза, подвижности и проницаемости границ различных областей знания, искусств, повседневности, культуры и техники обсуждаются в последние десятилетия все чаще и активнее. Трудно представить себе некую «чистую», изолированную сферу, не соприкасающуюся с другими, даже не смежными областями. Мы живем в парадоксальную эпоху постоянства новизны, где ежечасно новая реальность взывает к осмыслению. Человек, главная причина происходящих изменений, – основной объект гуманитарных наук, которые никогда не достигают полного представления о своем предмете, но свидетельствуют о важности движения по пути этого познания. В данной коллективной монографии собраны работы, посвященные интегративным исследованиям в гуманитаристике. Это первая из предполагаемой серии книга, и главной ее целью было продемонстрировать многообразие тем, проблем, подходов, которые можно развивать в русле интегративных исследований. Следующие издания будут предлагать исследователям определенную тему, которая нуждается в многосторонней проблематизации. Вдохновитель издания Р. М. Ковалева обосновала понимание интегративной фольклористики как дисциплины, открывающей новые возможности своего развития¹. Идея привлечь литературоведов, лингвистов, музыковедов, педагогов к формированию общего поля актуальных проблем оказалась плодотворной, и множественные точки пересечения, которые обнаруживаются в материалах ученых, занимающихся, казалось бы, разными предметами, свидетельствуют о том, что создание стереоскопической картины гуманитарных наук было бы важным достижением. Сопоставление разных подходов и предметов создает дополнительное измерение для их восприятия;

¹ Ковалева Р. М., Приемко О. В. Интегративная фольклористика : учеб.-метод. пособие. Минск, 2017.

ученый, сосредоточенный на своем предмете, как бы ни был широк его кругозор, часто не способен заметить, как его исследование связано с другим, идущим параллельно. Именно поэтому монография не имеет деления на главы в соответствии со специальностью, жанром или родом литературы. Разделы сформированы по ключевым понятиям, которые диалогически взаимодействуют друг с другом. Элементы методики преподавания находим в материалах, посвященных преподаванию фольклористики, языка, в определении этнопедагогики как особой дисциплины. Внимание к истории обнаруживают работы, посвященные клиофольклористике, историческому роману, языку «Слова о полку Игореве» и берестяных грамот, «минскому тексту» современной поэзии. В создании такого единого, но разностороннего взгляда и состояла цель первого «Междуречья».

Название монографии имеет несколько значений. Это и место возникновения древней цивилизации, и – буквально – пространство между реками, и то, что находится «между речами», т. е. разными способами говорения. Именно в таком символическом многообразии видится перспектива интегративных исследований.

У. Ю. Верина

I. ТРАДИЦИИ

ФОЛЬКЛОР КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ КОММУНИКАТИВНЫХ ДЕЙСТВИЙ

(на примере духовных стихов восточных славян)

В последние десятилетия возрастает интерес ученых к изучению фольклорных произведений с точки зрения теории и практики коммуникации. Это обусловлено фундаментальным свойством традиционного фольклора – устной формой хранения и передачи при непосредственном контакте людей, вовлеченных в коммуникативный процесс. Только с изобретением письменности можно констатировать появление и последующее многовековое сосуществование с непосредственно-контактным типом принципиально иного типа социальной коммуникации, при котором становится возможным хранение и передача текстов без их устного воспроизведения. В связи с вышеизложенным несомненный научный интерес представляет исследование традиционных коммуникативных действий исполнителей и слушателей фольклорных произведений, ярким примером которых являются духовные стихи восточнославянских народов. Духовные стихи (белорусские народные названия «песні старэцкія», «песні паставыя») – это, как правило, одноголосно исполняемые во внелитургической обстановке народно-поэтические произведения эпического и лиро-эпического характера на христианские сюжеты, мотивы и образы. Специфика духовных стихов как жанра фольклорного песенного творчества заключается, во-первых, в доминирующей роли словесного текста с религиозно-эпической направленностью, во-вторых, в бытовании на пограничье фольклора и христианских письменных источников (библейских и апокрифических). Это придает самобытным произведениям на христианские темы двойственность: книжные и устно-поэтические элементы

синтезированы в процессе усвоения и переработки народным сознанием книжных источников.

Музыкальную структуру духовных стихов определяет в первую очередь интонационное и ритмическое богатство знаменных распевов – системы старинных православных одноголосных церковных напевов (название происходит от старославянского слова «знамя» – певческого знака, который применялся для записи напевов).

Прежде всего в процессе исполнения духовных стихов ярко проявляется древнейшая форма коммуникационных действий – подражание, которое по существу является одним из действенных способов хранения и передачи социальной памяти. В отличие от большинства видов и жанров фольклора духовные стихи, как правило, исполнялись каликами – особой группой бродячих певцов, чаще всего слепых, живущих подаянием; в Беларуси исполнителей самобытных устно-поэтических произведений почтительно называли старцами. У восточных славян издревле особо почитались физически ущербные люди, калеки и убогие. Такое почтение исходило из канонов православия, согласно которым человеку необходимо заботиться прежде всего о красоте внутренней, духовной. Убогие люди в массовом сознании как бы изначально, от рождения находятся у Бога и являются своеобразными выразителями Его предназначений, звеном между церковной и народной культурами.

Подобно русским каликам переходят белорусские старцы с мальчиком-поводырем обходили храмы и монастыри на территории современных России, Беларуси и Украины, пели покаянные во время церковных праздников, поминали за здравие и за упокой. В традиционном массовом сознании значение калик как объектов подражания определяется прежде всего доносимым до аудитории набором фольклорных образов и духовных ценностей, на которые должны ориентироваться слушатели. В духовных стихах для передачи фольклорных образов и главных духовных ценностей используется важнейший композиционный прием – противопоставление. В этих устно-поэтических произведениях все построено на свойственной классической ментальности антитезе контрастных образов и соответствующих ценностных ориентаций, воплощающих силы Добра и Зла.

Искренность и человечность объединяют многочисленные духовные стихи, посвященные религиозному моральному идеалу – Иисусу Христу. Постоянный эпитет – «Царь небесный» – подчеркивает основное местоположение Иисуса на небе, в царстве добра: не случайно и в белорусских, и в русских, и в украинских вариантах духовных стихов мало говорится о деяниях Спасителя на земле. В устно-поэтических произведениях подчеркивается прежде всего божественная

природа Христа, его человеческая сущность проявляется главным образом в упоминаниях о тех страданиях, которые претерпел Иисус с младенческого возраста до распятия на Голгофе.

Исполнителям духовных стихов было присуще конкретное личное верование в божественную мощь Христа на земле, которая связана в народном представлении не только с мессианством, но и со сверхъестественной, космогонической сущностью, что находит наиболее яркое выражение в Голубиной книге:

Ютрія зори от ризы божай –
Самого Христа, царя небеснаго.
Бялый дзень – похождзень Божій –
Самого Христа, царя небеснаго.
Красное сонца от лица Божа –
Самого Христа, царя небеснаго.
Буйныи вятры со устов Божих –
Самого Христа, царя небеснаго [1, с. 287–288].

В данном отрывке мы наблюдаем своеобразную интерпретацию богочеловеческой сущности Иисуса Христа. Более того, приведенные строки являются свидетельством того, что народная христология тяготеет к монофизитству, признанию единственной, божественной природы Иисуса, который предстает грозным, немилостивым, не ведающим снисхождения. Обращение Христа к грешникам исполнено негодования:

И вы мое воли не творили,
И за хрест, молитвы не стояли,
Сабе царствія небеснаго ня ўготовали.
Уготовляно вам ёсь пекло неўгасимое,
И усё вам, души прегрѣшнѣя [1, с. 389–390].

Муки Христа на Голгофе передаются в духовных стихах главным образом посредством повествования о страданиях Его любящей Матери («Сон Богородицы»). Воскресение предстает как величайшая радость для простых людей, поскольку в этом торжественном акте заключен залог будущего вечного блаженства праведных душ.

Сама тема распятия подается в духовных стихах по-особому и связана в массовом сознании с идеей не столько искупления, сколько воскресения и вознесения; причем нередко в духовных стихах воскресение приравнивается к вознесению на небо в величии и славе. Так в очередной раз утверждается превосходство духовного над телесным, подходящее до признания абсолютной незначимости последнего.

Особенным лиризмом и целомудрием наделены духовные стихи о Богородице, которая согласно народному представлению не только явила миру Христа, но и сама крестила младенца в водах Иордана:

...А в пелены яго спеленала,
Шалковым поясом сповивала,
На реце Іордане яго крестила,
На золотом на престоле сположила [2, с. 613].

Во «Сне Богородицы» Христос, обращаясь к Деве Марии с самыми нежными и трогательными словами, словно пытается подготовить любящую мать к тем испытаниям и горестям, которые выпадут на Ее долю в связи с земными страданиями Спасителя:

Ах маць моя Пресвятая,
Первочудная дзева Богородзица!
Вох, и знай, маць моя матушка:
Вох, чы то быць мне пойманному,
Вох, чы быць то мне, замучонному,
И быць, матушка, сокрыжонному... [2, с. 617].

Особая, эсхатологическая напряженность присуща духовным стихам о Страшном суде. Праведники и грешники изображаются стоящими по разные стороны огненной реки. Страшный суд вершится по воле Всевышнего, и его никак нельзя назвать милостивым. Чаще всего в роли грозного и беспристрастного судьи выступает Михаил Архангел:

Восходзів жа Михайла на сіяньскую гору;
Затрубів жа Михайла ў сямігласную трубу;
«Уставайця, рабы, рабы праведныи,
Стуновіцеся, рабы, ўсё й пу правой стороны!
Уставайця, рабы, рабы грешільныи,
Стуновіцеся, рабы, ўсё й по левай стороны!» [1, с. 397].

Никакой надежды на спасение грешникам нет, хоть они и пытаются предложить Михаилу Архангелу «злато-серебро» да «чысты жемцуг». Ответ верховного судьи содержит указание на неминуемость воздаяния за содеянное на грешной земле:

А вы, грешныи души, окаянныи рабы:
Кабы брав бы Михайла злато-серебро,
Наметав ба гору от усходу да й до заходу.
А мы ж з Богом справядливыйя судзьдзя,
Справядливыйя судзьдзя, непадкупленныи,
Мы бярем жа душевное спасэнія! [1, с. 398].

Каждый человек вправе решительно изменить свой путь, однако грешник не может на любой ступени своего падения покаяться и сразу же стать праведным. Решение самого человека встать на тот или иной путь во многом зависит от принятия (и последующего подражания) или неприятия религиозного идеала, от избранной жизненной позиции в соответствии с мировоззренческим понятием смысла жизни.

Показ жизненных тягот главного героя духовного стиха об Алексее, человеке Божьем сопряжен с темой оторванности человека от земных и родовых корней (эта тема актуальна и для многих белорусских и русских социально-бытовых песен – рекрутских, солдатских, чумацких и т. д.). Отречение Алексея представляется самым тяжким, потому что это есть отречение навсегда от самых близких ему людей: от отца с матерью, от жены, от своего знатного рода. Добродетели человека постоянно ассоциируются в народном сознании с аскетизмом, под которым понимается не только долгий и упорный труд по духовному совершенствованию, но и труд физический. Смертный одр Алексея является важной частью молитвенного образа аскета. Вокруг почившего праведника собирается вся знать Рима, родственники и близкие. В соответствии с распространенным мотивом духовных стихов все собравшиеся становятся свидетелями чудодейственной силы мощей. Устно-поэтическое произведение об Алексее нередко завершается словесной формулой с пожеланием, близким по содержанию концовке народной сказки: «И злат вянец Аляксею – Божіаму человеку! // А хто слухав – на доброе здоровье» [1, с. 370].

В народном представлении божественное совершенство для земного человека недостижимо. Максимально возможного приближения к совершенству достигают святые великомученики, которые целиком посвятили себя служению Создателю. Героизацией подвига во имя высших идеалов проникнуты духовные стихи, посвященные Егорию Храброму (Георгию Победоносцу): любимый фольклорный герой белорусов и русских наделяется чертами былинного персонажа, он олицетворяет самоотреченность и нерушимость в священной борьбе с силами зла и мрака.

В образе Георгия Победоносца представлен народный идеал христианского богатыря, который, согласно отдельным вариантам духовного стиха, чудодейственной силой слова Божия добивается победы над врагами-иноверцами и природными стихиями: семь застав со зверями лютыми, Страхтир-птицей (от слова «страх») и другими чудищами миновал Егорий Храбрый на пути к царю Демьянищу, «Книгу вангалию (Евангелие. – *Авт.*) усё читаючи, // Веру славную утверждаючи, // Своим войстрым копьем прегражаючи...» [1, с. 305–307]. В некоторых вариантах белорусского духовного стиха о спасении Егорием Храбым царской дочери победителю змея предлагается в дар полцарства, но богатырь просит только поставить в ознаменование подвига церковь [3, с. 2].

В русских и белорусских духовных стихах, как и в других фольклорных жанрах, не наблюдается переплетения временных пластов изображаемого (прошедшего и настоящего, прошедшего и будущего,

настоящего и будущего), однако резко противопоставлены тленность человеческого времени и вечности. По сути, Страшный суд представляет собой границу между вечностью и земным временем:

Ой, плачем, плачем, узыдаем,
На бязмертны́й час спомышляем.
Тогда маць-земля потрясетца,
Белое каменя распадзетца,
Царьковныя двері растворятца,
Престолы-завесы разрушатца,
И дробныя звезды поскацятца,
Сонца, месяц примяркнетца... [1, с. 390].

Следующей формой коммуникационных действий, связанных с хранением и передачей духовных стихов, является диалог, при котором взаимодействие между исполнителями и слушателями носит творческий характер в том смысле, что достигается социально-психологическая общность партнеров по коммуникации, обозначаемая словом «мы». При этом диалог имеет свою особенность – как правило, он носит незавершенный характер, является продолжительным во времени и принимает форму мультисубъектного дискурса. Относительность завершения диалога определяется тем, что реакция на то или иное высказывание может проявиться в поведении слушателей спустя много времени.

Белорусские духовные стихи наряду с русскими и украинскими составляют обширный фонд эпического и лиро-эпического творчества народов восточнославянской общности. Тексты большинства белорусских духовных стихов – яркий пример взаимодействия фольклора восточнославянских народов и одновременно существования связанного с ними продолжительного во времени дискурса; сюжетно-образный и стилистический разброс данных произведений очень велик, и в самом общем виде духовные стихи можно распределить по следующим внутрижанровым разновидностям:

– стихи о первоначалах Вселенной, создании земной иерархической системы и борьбе Правды и Кривды, исход которой предопределил судьбу всего человечества;

– стихи на ветхозаветные («Плач Адама», «Іосіф Прыгожы») и евангельские темы («Сон Багародзіцы», «Нараджэнне Хрыстова», «Пакуты Хрыста», «Узнясенне Хрыста», «Лазар»);

– стихи о святых и великомучениках («Ягорый Перамоганосец», «Мікіта – Хрыстоў мучанік», «Барыс і Глеб», «Дзмітрый Салунскі»);

– стихи о подвижниках и праведниках («Аляксей, чалавек Божы», «Алісахвій царэвіч»);

– стихи о Пятнице;

- стихи о Нищей братии;
- стихи старообрядческие и сектантов-мистиков.

Духовные стихи восточных славян родственны духовным стихам болгарского, сербского и других южнославянских народов православного вероисповедания (подобные произведения широко распространены и в традиционной устно-поэтической культуре румын).

Духовные стихи в их живом устном бытовании обладают признаками принадлежности к мировоззренческим явлениям, но как порождения искусства являются свидетельствами познавательной деятельности народов Европы, осуществляемой художественными средствами. Белорусские духовные стихи взаимодействуют с подобными устно-поэтическими произведениями русского и украинского народов на различных уровнях: функциональном, сюжетно-образном, аксиологическом (ценностном), ментальном, стилистическом.

Как нами было показано ранее [4, с. 124–147], зашифрованные в духовных стихах и существующие в соответствующем дискурсе представления о природном и социальном мире являют собой своего рода автоматизмы мысли, доминировавшие в толще общества: понимание устройства мироздания и человеческой природы; трактовка бытийного призвания человека; восприятие пространства и времени и связанное с ними осознание истории; восприятие и переживание рождения и смерти; соотношение естественного и сверхъестественного; оценка общества и его компонентов; понимание власти, господства и подчинения, интерпретация свободы и т. д.

В соответствии с религиозными установлениями в духовных стихах отражена «прозападная» идея одноразовости и однонаправленности мирового историко-культурного процесса, подчеркивающая центральную роль прихода Спасителя (на Востоке господствует идея вечного повторения, воспроизведения традиционной формы). Однако в целом генерализованные черты мировидения в духовных стихах тяготеют к так называемой восточной ментальности, пронизанной идеалами духовно ориентированного бытия. В духовных стихах восточных славян последовательно проводится мысль о том, что человек нуждается в Божественном знании, Истине, которой он мог бы служить, подчинив ей свои устремления и поступки. Эта ментальная установка коренным образом отличается от западного практицизма, согласно которому человек нуждается лишь в таких истинах, которые служат ему.

Западный антропоцентризм подразумевает постановку в центр мироздания человека в силу его совершенства и доминирования на земле: все сущее должно подчиниться интересам и воле человека. Согласно духовным стихам в основе мироздания – воля Всевышнего. Пребывая на земле, человек обязан научиться распознавать волю

Создателя: только добровольно подчиняясь ей, человек может преодолеть конечность своего бытия. Так как это может быть достигнуто не иначе как через изменение человеком своей природы, духовное совершенствование и аскетизм, в результате общих устремлений происходит и совершенствование общества.

Запечатленная в устно-поэтических произведениях народная вера играет роль важнейшего стимула к формированию определенной системы философских, социологических, эстетических и иных взглядов. Если западная антропоцентрическая матрица ориентирована на будущее (отдельного человека, его близких, народа, человечества в целом), то представленная в духовных стихах поведенческая позиция ориентирована на вечность.

В процессе исполнения духовных стихов ярко выражена еще одна форма коммуникационных действий – управление, связанное со стремлением исполнителей фольклорных произведений повлиять на сознание и поведение аудитории.

Управленческий монолог может принимать различные виды: императива – прямой команды, приказа; внушения (суггестии), когда используется принудительная сила слова за счет многократного повторения одного и того же монолога (реклама, пропаганда, проповедь); убеждения, апеллирующего не к подсознательным мотивам, как при внушении, а к разуму и здравому смыслу при помощи логически выстроенной аргументации.

Наиболее ярко представлена при исполнении духовных стихов еще одна разновидность управления – заражение, которое принадлежит к особому способу психологического воздействия на людей в процессе коммуникации и осуществляется не через сознание и интеллект, а через эмоции. Заражение является одним из древнейших способов интеграции коллективной деятельности и характеризуется стихийностью, поскольку возникает в ситуациях значительного скопления людей и его источником выступают религиозные настроения верующих, иногда доходящие до экстаза.

Заражению аудитории способствует то, что в духовных стихах всегда чрезмерно сильными показываются психические состояния и душевные страсти персонажей. В своих действиях и поступках главные герои никогда не останавливаются на полпути, мотивировка их поведения, как правило, доведена до наиболее резкого выражения. Эпическая традиция белорусского, русского и украинского народов не направлена на психологизм повествования, обстоятельный показ психологических состояний отдельного человека: чувства как бы сублимированы в деяния людей и одновременно погружены в эмоции и чувства самого коллективного автора устно-поэтических произведений. Именно эти «авторские» психологические состояния

постоянно выражены и придают повышенную экспрессивность эпическому повествованию.

Помимо внешнего вида убогих старцев на покаянные настроения и действия слушателей настраивали уже первые поэтические обращения, в которых, как правило, подчеркивалась горькая доля нищих певцов-странников и констатировалась греховность мира человеческого. Оценка земной жизни людей категорична и исполнена глубокого пессимизма. В народных стихах не представлена теория первородного греха: справедливое возмездие ожидает каждого только за его собственные преступления на земле, за отказ следовать заветам Создателя:

Мы и жывали рабы, мы й на вольным свеци,
Мы й пивали-йидали, прыхлыждалися,
Ны сваю душу грахов много накладывыли.
Мы ни знали сарады, ни пятницы,
Ни другого Господниго праздничка;
К милосэрный церквыи ни хажывыли...
Свичей, прыскуров Богу ни нашывыли,
Господниго читаннійка ня слухывыли... [5, с. 78].

Очевидно стремление к управлению слушателями посредством намерения исполнителей фольклорных произведений повлиять на сознание и поведение аудитории. Чувство раскаяния, которое должно посетить слушателя, имеет своим основанием не только религиозные начала, но и желание подготовить аудиторию к восприятию духовного стиха определенной тематики.

Как отмечал Е. Ф. Карский, «нищие старцы, кроме пения духовных стихов, еще произносят молитвы, обыкновенно сильно искаженные – будь это ц.[ерковно] славянские или польские, – и поют поминания живых и мертвых, молятся в своих стихах за скот, за ниву, за урожай» [6, с. 530]. Практически все дореволюционные сборники, в которых напечатаны восточнославянские духовные стихи, включают образцы поминальных стихов и даже многолетий, произносимых старцами. Поминания за здравие начинаются со словесной формулы-обращения к людям – «миру православному», что предполагает следование соответствующим убеждениям и образцам поведения:

Воспасай, Боже, помилуй,
За весь мир православный,
За поящих, за кормящих...
За их долю, сейчас
Со семьей с животами... [2, с. 670].

В устно-поэтической форме старцы прежде всего желают православным людям крепкого здоровья, счастья, благополучия, успехов во всех делах; эти пожелания сопровождаются многократными об-

ращениями к Богу, Богородице и святым [1, с. 415–422; 2, с. 670–671; 7, с. 207]. Простые люди внимательно вслушивались в исполняемые старцами произведения, так как искали в их словах тайный смысл и надеялись на облегчение своей участи.

Христианский моральный императив распространяется не только на тематические, идейно-художественные, но и на стилистические свойства духовных стихов. Знаменное пение как мелодико-интонационная основа позволяло передать широкий спектр человеческих настроений: от нежности и созерцания до неприятия и решительного протеста, от радости и веселья до осуждения и гнева. Под влиянием художественных произведений исполнители и слушатели иначе воспринимали действительность и отыскивали в жизни те цвета и образы, которые привлекали их в религии и искусстве.

Вместе с тем нельзя не отметить сложность и противоречивость русских и белорусских духовных стихов с точки зрения отражения в них подлинно религиозных представлений. Анализ ментальных характеристик многих фольклорных текстов показывает, что народные массы по-своему перерабатывали каноны православия, приближая их к своим дохристианским верованиям. Та же Голубиная книга включает известия о дьяволе как втором мирозидательном существе, что частично объясняет те несправедливости, которые происходят на земле. В духовных стихах, как и в христианских легендах, Бог наделяется приземленными человеческими качествами.

В социокультурном контексте функционирования духовных стихов также следует особо подчеркнуть, что их содержание противоречиво с точки зрения воплощения подлинно религиозных представлений. Справедливыми являются следующие наблюдения Ф. М. Селиванова о противоречивости их идейно-художественного содержания: «Как и весь фольклор, духовные стихи внутренне противоречивы. С одной стороны, отражение народного суеверия, примитивных народных представлений (например, о земле, лежащей на семи китах), а с другой – выход на основополагающие нравственные ценности, на создание величественного образа мироздания (пусть не “научного”); познание мира только через откровение (божественные книги, видения, сны), но само откровение становится еретическим, превращается в художественное обобщение познаваемого и предполагаемого в реальном жизненном опыте» [1, с. 24]. Духовные стихи как поэзия милосердия и надежды на справедливость Божьего суда могут совмещать в себе протест против социальной несправедливости (особенно в старообрядческих и сектантских стихах). В таких стихах отсутствует свойственная канонам веры ориентация духовной матрицы на изменение самого человека как части мира и высшей духовной субстанции в соответствии с первоначальным Божественным

замыслом: многовековую практику ожидания результатов обрядовых действий оживляет событийная мотивация действительности, намерение реализовать надежды простых людей.

В белорусских духовных стихах по сравнению с русскими и украинскими наблюдается перемещение акцентов с чувств нетерпимости и борьбы с иноверцами и грешниками к качествам смирения и долготерпения как основы всякого христианского подвига: не случайно любимым персонажем фольклорных произведений белорусов является бедный Лазарь. Как отмечал еще Е. Р. Романов, «Лазарь убогий» широко распространен в Белоруссии; его поют не только старцы *ex-officio*, но и все угнетенные и оскорбленные; кажется, белорус не прочь в убогом Лазаре видеть самого себя» [1, с. 356]. Проповедуемый во многих фольклорных произведениях принцип «непротивления злу» связан с особенностями белорусского этнического образа с его упованиями на лучшее будущее. Данная ментальная характеристика пронизана определенным конформизмом, высокой адаптивностью к обстоятельствам и жизненным невзгодам.

Изучение сущностных характеристик духовных стихов, позволившее А. Н. Веселовскому вплотную подойти к обоснованию идеи исторической поэтики [8], требует дальнейшей аспектизации с точки зрения современной социокультурной динамики связанных с ними основных форм коммуникационных действий. Материалы комплексных экспедиций Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. Кондрата Крапивы Национальной академии наук Беларуси, собранные в Чернобыльской зоне во второй половине 80-х – 90-е гг. XX в. (записи К. П. Кабашникова [9]), свидетельствуют о приоритете ценностей милосердия и сострадания по отношению не только к людям, но и ко всякой божьей твари на земле. Христианская духовность особенно ярко раскрашивает поэтические обращения к матери-земле, которая несет на себе «грешников и беззаконников». Вместе с тем записи последних лет показывают, что картина конца света по духовным стихам становится все более впечатляющей.

Таким образом, духовные стихи явились благодатным материалом для изучения основных форм коммуникационных действий (подражание; незавершенный диалог на протяжении долгого времени мультисубъектного дискурса; управление, наиболее ярко воплощенное в виде заражения). Разработанная методика изучения духовных стихов восточных славян в контексте функционирования непосредственно-контактного типа коммуникации направлена на теоретический и прикладной анализ традиционных основ коммуникационных действий в их историческом прошлом и настоящем (с учетом перспектив, по сути, христианской гуманизации жизни, что актуально в свете необходимости совершенствования духовной культуры различных стран и народов).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Романов Е. Р.* Белорусский сборник : в 9 вып. Витебск, 1885–1912. Вып. 5: Заговоры, апокрифы, духовные стихи. 1891.
2. *Шейн П. В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. СПб., 1887–1902. Т. 2. 1893.
3. *Лапацін Г. І.* Святы Георгій у песнях, духоўных вершах, замовах і звычайчых (па матэрыялах этнаграфічных экспедыцый Веткаўскага музея народнай творчасці) // Голас Веткаўшчыны. 1998. 30 крас.
4. *Морозов А. В.* Фольклор в духовной культуре восточных славян: Ментальные предпосылки функционирования. Вильнюс, 2005.
5. *Никифоровский Н. Я.* Очерки Витебской Белоруссии. 1. Старцы // Этнограф. обозрение. 1892. Кн. 12, № 1. С. 70–106.
6. *Карский Е. Ф.* Белорусы : в 3 т. М., 1903–1922. Т. 3: Очерки словесности белорусского племени. 1. Народная поэзия. 1916.
7. *Варенцов В. Г.* Сборник русских духовных стихов. СПб., 1860.
8. *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха : в 6 вып. СПб., 1879–1891. Вып. 4, ч. VI–X: Духовные сюжеты в литературе и народной поэзии румын. 1883.
9. Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. Кондрата Крапивы Национальной академии наук Беларуси. Ф. 8. Оп. 92. Д. 262. Ст. 12, № 9–10.

**К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ
БЕЛОРУССКИХ ДУХОВНЫХ СТИХОВ**
(по материалам фоноархива этномузыки
кабинета традиционных музыкальных культур
Белорусской государственной академии музыки)

Несмотря на большое количество аналитического материала, посвященного проблеме типологии/типологизации в современной этномузыкологии, многие аспекты обозначенного проблемного поля остаются малоизученными. С другой стороны, в наши дни одним из наиболее актуальных подходов является интегративный, позволяющий рассмотреть изучаемое явление с широких позиций различных научных дисциплин. Так, в начале XXI в. достаточно странно звучат слова дальневосточного исследователя Н. Федоровской о положении дел в изучении русских духовных стихов: «...Духовный стих как явление никогда ранее не изучался целиком, разрозненные исследования долгое время затрудняли процесс осознания духовного стиха как целостного явления» [1, с. 44]. Такие мысли могли возникнуть из-за того, что в основном изучение духовных стихов на современном этапе (как, впрочем, и ранее) связано с региональной спецификой, национальными особенностями музыкально-поэтического материала. Практически мало кто рассматривает духовный стих, одновременно привлекая данные этномузыкологии, музыкальной медиэвистики, филологии, философии и т. д. В этом плане ярким явлением стал Смоленский музыкально-этнографический сборник, основу которого составили экспедиционные записи, осуществленные сотрудниками Российской академии музыки им. Гнесиных. Во втором томе сборника широко представлены поминальные стихи обозначенного региона. Проблемы типологии были рассмотрены на примере зафиксированных на территории Смоленской области напевов поминальных духовных стихов [2, с. 297–319]. Для нас данный материал представляет несомненный интерес,

так как до сих пор на территории Смоленщины проживают этнические белорусы. Свою критическую позицию в отношении жанровой классификации рассматриваемых поминальных стихов мы ранее уже высказывали [3, с. 136–141]. Часть материала, рассматриваемого авторами данного исследования, является в жанровом отношении не духовными стихами, а образцами бытового музыкального искусства – псалмами. Поэтому и типологическая систематика напевов, проводимая авторами, не всегда применима к духовным стихам и настоятельно требует привлечения методологии, разработанной в целом ряде смежных дисциплин, т. е. широкого интегративного подхода.

В фольклорных экспедициях Белорусской государственной академии музыки (БГАМ) большая часть духовных стихов была записана профессором кафедры белорусской музыки доктором искусствоведения Л. Ф. Костюковец (1939–2014). Часть стихов записала Л. Ф. Баранкевич, а также сотрудники кабинета традиционных музыкальных культур (далее – КТМК БГАМ): Т. Н. Дробышева, В. М. Прибылова, Т. Л. Беркович, Т. Л. Константинова, белорусский композитор В. Е. Солтан, этномузыколог Г. Г. Кутырева и др.

Изучив все варианты духовных стихов, хранящихся ныне в архиве этномузыки КТМК БГАМ, можно говорить о типологии на различных уровнях музыкально-поэтической стилистики. Наиболее общее разделение духовных стихов по их основным параметрам музыкально-поэтической стилистики (стихосложение – ритмика – комплекс средств музыкальной выразительности) мы проводим по принципу трех стилистических пластов:

- 1) ранние духовные стихи, по своей музыкально-поэтической стилистике архаичные. Их наименьшее количество;
- 2) названные нами «лирические» духовные стихи. Таких стихов в нашей музыкальной коллекции большинство;
- 3) поздние духовные стихи, близкие по своим чертам музыкально-поэтической стилистики образцам городской музыкальной культуры [4].

Поэтика духовных стихов. Как и в большинстве традиционных жанров белорусского музыкального фольклора, преобладающим типом стихосложения в белорусских духовных стихах является силлабический. Встречаются отдельные примеры, где проступают черты тонического стиха, однако первоначальный тонический стих в дальнейшем подвергается силлабизации. В качестве примера приведем духовный стих о Голубиной книге – «Из-за леса, леса цёмныга», записанный нами от Анны Лукьяновны Мураевой (1917 г. р.) из деревни Зимонино Шумячского района современной Смоленской области.

Раннее происхождение этого варианта духовного стиха подтверждает его стилистика. Прежде всего – нестрофическая органи-

зация поэтического текста. Так, 1-я и 2-я нерифмованные строки объединяются по принципу контрастных строк А–Б. Эти строки выполняют функцию своеобразного зачина, введения. Между 3-й и 4-й строками появляются элементы цепного стиха. Однако уже между 5-й и 6-й поэтическими строками и далее перед нами предстает новый тип цепной организации: при повторении последнего слова из предшествующей строки в последующей явственно устанавливается цезура. Таким образом, тоническое стихосложение в начале поэтического текста этого духовного стиха изнутри расшатывается, уступая место силлабическому (3 + 7; 5 + 7). Интересной особенностью тонического стихосложения этого варианта является также сглаживание, вплоть до нивелирования музыкальной ритмикой смыслового тонического акцента в начале строк (принцип силлабизации тонического стиха). Ритмикой подчеркнуто логическое (тоническое) ударение на третий слог от конца стиха – дактилическое окончание: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪. Рифма и рифмовка в поэтическом тексте отсутствуют. Есть лишь поиски их – огласовка слов на концах строк и глагольные рифмования:

Из-за леса, леса цёмныга
Захадзіла там туча грозныя.
Выпадала кніга [а]громныя,
Агромныя – дзьвенаццаць пудоў.
Нікто кнігу не мог подняці,
З землі подняці, на ручаньках подзержаць...
Подзержаць, па строчэчкі прочэтаць.
Прочэтаць, по словечку расказаць.

Характерной особенностью этого варианта является несовпадение естественных логических ударений в поэтическом тексте и ритмических в мелодии, что свидетельствует о более раннем происхождении напева, нежели самого поэтического текста. Музыкально-поэтическая ритмика импровизационная, присущая эпическим видам. Конечно, можно было бы говорить, что певица не вспомнила до конца этот вариант, она могла во время пения внести свои изменения в него, т. е. мы не должны отрицать фактора «вторичности» женского исполнения в сравнении с первоначальным мужским пением духовных стихов. Однако знакомство с поэтическими образцами духовного стиха о Голубиной книге, о Борисе и Глебе и ряде других, приведенными в 5-м выпуске «Белорусского сборника» Е. Романова [5], убеждает нас, что на рубеже XIX–XX вв. белорусские духовные стихи с тоническим типом стихосложения были характерным явлением для этого вида музыкальной эпикки.

Отдельные поздние образцы, зафиксированные в основном в Лоевском районе Гомельской области (предполагаемая территория бывшей Лоевской лирницкой школы), базируются на новом

типе стихосложения – силлабо-тонике с трохеической (хореической), дактилической, анапестической, в ряде образцов – амфибрахической метрической стопностью. В таких стихах мы имеем дело с авторскими поэтическими текстами. Среди ярких примеров позднего духовного стиха назовем новеллистический (по нашей классификации) духовный стих о блудном сыне «Брадзіл я далёка ў чужой старане», автором которого называют В. И. Аскоченского (1813–1879).

Последние годы экспедиционной практики показали, что в настоящее время большое число авторских духовных стихов / псалм переписываются исполнителями в свои тетради с наиболее любимыми песнями. Особо почитаются тетради с записями песен религиозного содержания. В своем большинстве такие варианты, мелодика которых решается средствами городского романа, вплоть до отдельных оборотов, более характерных для жестокого романа, в наши дни исполняются в церкви в тот момент, когда члены местной общины исповедаются. В это время, чтобы не было тишины в храме, певицы, активно поющие в церковном хоре, с большим благоговением поют современные поздние авторские песни религиозного содержания. Как правило, эти образцы – русские.

Силлабические структуры. Анализ поэтического текста белорусских духовных стихов позволил выделить наиболее типичные структуры силлабического стиха.

Классический восьмисложник 8 (4 + 4) – не слишком частое явление. Мы его рассматриваем в качестве стиховой первоосновы, сняв, словно археологи, слой за слоем более поздние «напластования» – распевания стиха (большое количество междометий, огласовок согласных и полугласных, уменьшительно-ласкательные формы слов, увеличивающие количество слогов в тексте): 10 (5 + 5); реже – 7 (4 + 3); 9 (5 + 4); 10 (4 + 6); 10 (6 + 4).

Одной из наиболее показательных для белорусских духовных стихов структур силлабического поэтического текста является одиннадцатисложная 11 (6 + 5). В духовных стихах о Лазаре мы называем эту структуру стилистически определяющей, тесно связанной с названным нами «могилевским» напевом, зафиксированным на территории, где ранее исследователи, в частности Е. Романов, отмечали активное бытование могилевских старцев-лирников: 11 (5 + 6); 11 (7 + 4) или 11 (4 + 7).

Последнюю структуру мы обнаруживаем в духовном стихе об Алексее – Божьем человеке, называемом нами полесским вариантом:

Ой, шо ў Бога да вялікая сіла,	4 + 7
ожэніў бацько с поневолюшкі сына.	5 + 7

Хотя стиховая первооснова здесь более ранняя, сняв слова-вставки: восклицания (междометия *ой, да*), уменьшительно-ласкательные

формы, – получаем более раннюю первооснову 4 + 6, которая характерна для многих эпических песен, например баллад:

(Ой), шо ў Бога (да) вялікая сіла, 4 + 6
 (о)жэніў бацько с поневолю(шкі) сына. 4 + 6

Образование новых стиховых структур идет по нарастающей за счет усиления эмоционального индивидуального музыкального «прочтения» поэтического текста: 12 (6 + 6); 12 (7 + 5); 13 (7 + 6); 13 (8 + 5); 14 (8 [4 + 4] + 6); 14 (7 + 7).

Один из ярчайших образцов апокалиптического духовного стиха, мелодия которого может являться первоосновой для известной белорусской лирической песни «Ой, рэчэнька-рэчэнька»¹, содержит стиховую структуру 14 (7 + 7), в которой благодаря ямбическим затягиваниям на концах стиховых строк создается ощущение заговора-заклинания:

М.М. ≈ 150

З ва - сто - ку да за - па - ду рэ - кі па - ра - зо - йду - ща.
 Рэ - кі па - ра - зо - йду - ща, ста - лы па - ра - ста - вю - ща.
 Ста - лы па - ра - ста - вю - ща, кні - гі па - ра - зло - жу - ща.
 Кні - гі па - ра - зло - жу - ща, гря - хі пра - чы - та - ю - ща.
 Зпа - дзе - ю - ра - збо - йні - чкыў - у сма - лу кі - пу - чы - ю.
ў запісу песня гучыць на 1/2 тона вышэй

¹ По свидетельству родственников белорусского поэта Казимира Свяка (Казимира/Константина Стаповича (1890–1926)), с которыми мы встретились во время экспедиции БГАМ в 2011 г. под руководством Л. Ф. Костюковец, слова к песне «Ой, рэчэнька-рэчэнька» написал Казимир Свяка.

В более поздних вариантах мы встречаем следующие структуры: 15 (8 + 7); 15 (8 [4 + 4] + 7); 17 (9 + 8); 20 (11 + 9); 20 (12 + 8).

Эпизодически встречается тернарный силлабический стих 12 (4 + 4 + 4) и др., бесцезурный силлабический.

Рифма и рифмовка. Проведение типологии по наличию рифмы и рифмовки в духовных стихах, как и в других образцах народно-песенного творчества, дает следующий результат.

Ранние образцы белорусских духовных стихов – нерифмованные; поздние – рифмованные, чаще всего со смежной и полуперекрестной рифмовкой. Типичным на концах мелострок является женское окончание – характерный признак белорусского национального стиля:

Бо прах разайдзёцца
буйнымі вет(ы)рамі.
А душы не скупіш
земнымі дарамі. (2) (полуперекрестная рифмовка)

Бо земная слава
ле душы атрава. (смежная)
Хто з(ы) ёю спозна(у)са,
то з Богом растаўса (ростав(ы)са). (2) (смежная)

А богато будзе
плакаць і рыдаці.
З велікоі скóрбы
языкі кусаці. (2) (полуперекрестная)¹

Музыкальная ритмика. Проведение типологии по принципу общности структурно-ритмических формул – достаточно частое явление в этномузыкологии. Музыкальная ритмика выступает одним из ярких показателей типологических явлений в музыкальной стилистике различных фольклорных (и не только) жанров и видов.

Яркой типологической характеристикой многих белорусских духовных стихов становится музыкальная ритмика следующего вида:

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ – у авторов Смоленского сборника это ритмический тип 11 (6 + 5) [2, с. 255].

Перед нами – ритмоформула, которая встречается практически во всех духовных стихах о Лазаре. В этой ритмоформуле объединились две: типично кантовая шестисложная, присущая танцу павана (вторичная ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪), и пятисложная народно-песенная (первичная ♪ ♪ ♪ ♪ ♪). Такой ритмотип становится яркой стилистической чертой белорусских духовных стихов. Именно влияние кантовой ритмики мы отмечаем в качестве стилистики, показательной для белорусских духовных стихов.

¹ 4–6-я строфы духовного стиха записаны Л. Ф. Баранкевич в 1991 г. в д. Ананчицы Солигорского р-на. Минской обл. от Матрены Ивановны Михновец (1930 г. р.). Инв. № 18 ФКТМК к/к-та № 646398/2.

Представленная выше семисложная ритмоформула (с ямбическими затягиваниями на концах фраз) также является показательной для белорусского национального стиля, так как связана с характерным для белорусского языка подчеркиванием женских окончаний.

Строфика. Анализ строфической организации духовных стихов позволил выделить различные ее виды. Чаще всего поэтический текст не строфический. Однако в поздних образцах он может оформляться в строфу (например, кантовую – катрен АБВГ). Поэтический текст белорусских духовных стихов организуется музыкой в народно-песенные мелодистрофы типа:

1) двухстрочные – АА, АБ;

2) трехстрочные – ААБ, АББ, АБА, АВВ;

3) наиболее распространенной является четырехстрочная мелодистрофа (куплет): ААБА, ААББ, АБАБ (характерные для хороводных и плясовых песен), ААБВ (типичная для веснянок, свадебных), АБАВ, АБВВ; кантовая АБВГ;

4) многострочные строфы высшего порядка, идущие от канта. В таких случаях характерны шестистрочные мелодистрофы (с трехстрочной строфой высшего порядка).

Самый большой интерес представляют эволюционирующие духовные стихи в форме развернутой композиции.

Мелодико-интонационный комплекс. В мелодике белорусских духовных стихов одним из важных принципов организации музыкального материала, помимо мелодической повторности, является принцип симметрии (обрамление). Напевы белорусских духовных стихов, среди которых мы выделяем и типовые, чаще всего более древние, нежели их поэтическое содержание.

Напевы ранних духовных стихов, близкие знаменному распеву, былинам, узкие по диапазону, почти не распеты, могут строиться по принципу линейной перекомпоновки мелодии (термин Л. Ф. Костюковец)¹.

А ляжыць жа Лазар

♩ = 146 Рухома, сумна

А ля - жыць жа Ла - за - р[ы] тры дні, тры на - чы.

- Ай, Бо - жа, мой Бо - жа! Пры - мі хо - ц[і] ду - шу.

¹ Записано Л. Ф. Костюковец в экспедиции Белгосконсерватории в 1974 г. в д. Барсуки Чашникского р-на Витебской обл. от Анны Никифоровны Низовец (1909 г. р.). Инв. № 48 ФКТМК к/к-та №19140/1. CD2E16, № 9. Расшифровка авт.

Напевы духовных стихов лирической традиции наиболее индивидуализированы, тесно связаны со стилистикой лирической протяжной песни. Их мелодика буквально пронизана типовыми для белорусского фольклора интонациями, попевками, которые веками откристаллизовывались в недрах традиционного обрядового белорусского фольклора. Звучание этих интонаций становится своеобразной лакмусовой бумагой белорусского происхождения напевов многих лирических духовных стихов. Характерно то, что сами типовые напевы являются показательными для конкретного региона, где они могли быть сложены. Так, названный нами «могилевский» вариант «Лазаря» достаточно древний, сочетает в себе в обобщенном виде привычные славянскому уху славильные интонации большой терции, лада большой терции с субквартой, секундовую переменность устоев и в то же время более позднюю тоническую опору. Симметричность напева подчеркивается также его ритмикой – сочетанием-сопоставлением двух ритмических ритмоформул, дважды повторенных: ♪ ♪ ♪ ♪ || ♪ ♪ ♪ ♪. В данном случае музыкально-поэтическая ритмика выступает как формообразующий фактор. Такого рода напев, на наш взгляд, мог иметь своего автора в лирической среде. Эта мелодия в корне отличается от остальных напевов Лазаря, записанных нами, выделяясь среди других духовных стихов своей отстраненностью и обобщенным характером, несхожестью с поэтическим текстом духовного стиха социальной направленности. Сравнение «могилевского» напева «Лазаря» с мелодико-интонационным комплексом календарных песен этого региона показывает корневую общность их наиболее ярких мелодических интонаций¹.

♩ ≈ 154 *Апавядальна* *А жыў сабе Лазар*

А жыў са-бе Ла - зар бе-дны ча-ла-век. Быў у я-го бра - ця ве - льмі ба - га - ты.

Як па-шоў жа Ла - зар к бра-ту Ба-га-чу, А ён к бра-ту Ба-га-чу хле - ба - со - лі пра - сіць:

Очень интересно интонационно-ладовое наполнение различных белорусских вариантов духовного стиха «Сон Богородицы», которые, по существу, являются модификациями одного типового напева

¹ Например, начальный ход к субкварте с последующим движением вверх по опорным звукам лада большой терции с субквартой, опевание терцового устоя и т. д.

«могилевской» лирничкой школы. Его стержневой интонацией становится трихорд в кварте, звуки которого буквально пронизывают мелодику напева, привнося в него черты строгой архаики, что особенно четко выделяется в каденционных разделах¹:

На гарэ, на гарэ на Сіянскай

M.M. ♩ ≈ 175

На га-рэ, на га - рэ на Сі - я - нскай, а на той на ва - дзе на І - рда - нскай.

Ай, там Маць Ма - рэ - я пра - сы - па - ла, Ай там Пра - сьві - та - я пра - сы - па - ла.

Обнаруженные нами в сборниках и записанные в фольклорных экспедициях «полесские» варианты духовного стиха о Лазаре мы привели к единому высотному уровню, сведя их для наглядности вместе.

1. Ек жыў со-бе брат Ла-зар і брат О - лі - ян. Да шо той брат Ла-зар ве-льмі у-бо-гі.

2. Ай, бы-ваў жэ чо-ло-век ў ро-ско-шы бы-ваў, у ха-ро-шом пла-шці ўсё па-хо-дзі-ваў.

3. Ой, був со-бі Ла-зар бі-дній чо-ло-вік, а ё-го брат У-лі-ян ве-льмі бо-га-твэй.

4. Ой, бу-ло со-бі йа два бра-ті, два. Йа бу-ло со³-бі йа два бра-ті, два.

5. Ро-дзі-ла жы ма-ці со-бе два сы-на, да не й-одны[м]ча-сц[е]м[у] до-лю і-м[у] да-ла.

1-я строка: напев «Ек жыў собе брат Лазар і брат Оліян» – «посто-
вая; о бедным Лазары, (святы чалавек) у пост спяваюць») из д. За-

¹ «На гарэ, на гарэ на Сіянскай» – «велікодная». Записано Л. Ф. Костюковец в экспедиции БГАМ в 1998 г. в д. Техтин Бельничского р-на Могилевской обл. от Александры Никитичны Крамковой (80 лет). Инв. № 245 ФКТМК к/к-та № 646613/1.

песочье Житковичского р-на Гомельской обл., спела Евфросинья Евхимовна Горемыко (1935 г. р.);

2-я: «Ай, бываў жэ чоловек» – запись З. Можейко из д. Росохи Пружанского р-на Брестской обл. от Н. Ив. Смаля, 1920 г. р. [6, с. 47–49].

3-я: «Ой, був соби Лазар» – зап. И. Е. Бычко-Машко в 1911 г. в пос. Калюга-Комарно Рогозьянской вол. Кобринского уезда Гродненской губ. – сегодня Кобринский р-н Брестской обл. [7, с. 61–63];

4-я: «Ой, було соби й а два браті, два» – зап. в 20-х гг. ХХ в. К. Квитка в г. Малорита Брестской обл. от Ганны Козицкой [8, с. 61–63];

5-я: «Родзіла жы маці собе два сына» («постовая») была зафиксирована в г/п Туров Житковичского р-на Гомельской обл. от Елены Савельевны Черной (1924 г. р.).

Четыре мелостроки «полесского» напева¹ базируются на древнейших ладах-интонациях и ладах-попевках. Первая представляет собой трихорд в кварте, изложенный сначала в виде восходящей кварты к основному устью *ре* (трижды повторен), а после этого в нисходящем движении от *до* к устью *ля*. Вторая попевка в своей основе – «опрокинутый» трихорд в кварте, заполненный звукорядным звуком *ми*. Квартовая попевка также является одной из самых древних интонаций. Между первой и второй попевками на передний план выступает интонация малой сексты, свидетельствующая о более позднем влиянии городской песенной лирики. Однако секста является крайними звуками четырехступенной ангемитоники минорного наклона (*фа – ре – до – ля*). В наши дни такая четырехступенная ангемитоника – яркий показатель белорусского национального стиля. В каденции вновь звучит трихорд в кварте. Так образуется своеобразная мелодическая симметрия между начальной и заключительной попевками. В отличие от более ранних образцов с напевами эпического склада мелодия этих духовных стихов решена средствами как лирической протяжной песни, так и лирико-эпической думы, в особенности в варианте «Родзіла жы маці собе два сына»². Интересная мелодическая

¹ Напевы из Житковичского р-на Гомельской обл. записаны в 1988 г. Т. Н. Дробышевой и Л. Ф. Костюковец. Инв. № 185 ФКТМК к/к-та № 646348/2; 5-я строка таблицы – Инв. № 86 ФКТМК к/к-та № 646344/1; 2-я строка – ИИЭФ. Ф. 2. Оп. 11. Ед. хр. 67.

² Ей присущи богатые внутрислоговые распевы, «триольные» декламационные мотивы, характерные восходящие скачки на малую сексту. Как пишет известный белорусский этномузыковед З. Я. Можейко, «мелодическая орнаментика полесских напевов по своей природе акцентная» [9, с. 111]. Далее по отношению к полесским жнивным песням она дополняет: «По характеру акцентирующий тип несоизмеримой орнаментики полесских жнивных песен ближе всего орнаментике украинских дум». Это также относится и к рассматриваемому духовному стиху.

особенность данного «полесского» напева – наличие низкой второй ступени (*си бемоль*). Такую же особенность напевов полесских лирических песен отмечает З. Я. Можейко: «...незначительное понижение второй ступени, или же фригийская секунда, типично для каденционных завершений многих полесских лирических песен» [9, с. 117].

Поздние духовные стихи сформировались под воздействием городского песенного стиля, что выражается в гомофонной мелодии с типизированными мелодическими и ритмическими оборотами, гомофонно-гармонической фактуре, значительном влиянии гармонического минора. Эти духовные стихи претерпели сильное влияние канта, а также инструментального (лирницкого) сопровождения, что становится важным стилиевым показателем белорусских стихов. Здесь уместно привести популярный духовный стих о блудном сыне «Брадзіл я далёка...», помещенный в монографии И. Д. Назинной «Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные» [10, с. 80–81]. Это первая в белорусской этномузыкологии публикация духовного стиха с развернутым лирницким сопровождением. Сам духовный стих был записан в 1969 г. доцентом Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского Н. М. Савельевой «от лирника-белоруса А. Л. Шило (1898 г. р.) из расположенной на границе с Беларусью д. Заборье Красногорского района Брянской обл. (ранее – Кормянская волость Рогачевского уезда Могилевской губернии)». Иные мелодические варианты стиха о блудном сыне имеются в фондах КТМК БГАМ. Наши варианты были зафиксированы Л. Ф. Костюковец в фольклорных экспедициях БГАМ в д. Бывальки Лоевского района Гомельской области в 1980 г. от Марии Нестеровны Волохиной (1922 г. р.), а также в 1999 г. в д. Енаполье Хотимского района Могилевской области от Марии Игнатьевны Макаренко (1935 г. р.)¹.

Характерной чертой мелодики белорусских духовных стихов стало влияние канта. Ярче всего это проявилось в использовании типовых кантовых попевок и интонаций, особенно в каденционных оборотах. Ладовой основой большинства мелодий духовных стихов становится обиходный звукоряд-лад. Из ладов-интонаций, ладов-попевок, типичных в белорусских духовных стихах, отметим следующие: олиготоновые лады малой и большой терций, лад малой терции (заполненной и незаполненной) с субквартой, чистой кварты, трихорды в кварте (в обычном и «прокинутом» виде), четырехступенную ангемитонику в объеме квинты и сексты минорного наклонения.

Для белорусских духовных стихов характерно одноголосие, так как народными профессиональными исполнителями этого вида

¹ Инв. № 8 ФКТМК №19131/2. Инв. № 53 к/к-та № 646622/1.

песенной эпике были мужчины, поющие преимущественно соло с инструментальным сопровождением. Многоголосные образцы нетипичны для белорусских духовных стихов. Лишь в более позднее время в связи с переходом духовных стихов в новую женскую исполнительскую среду изредка встречается ансамблевое пение. Двух- и трехголосные образцы духовных стихов опираются на принципы гомофонно-гармонической фактуры с типично кантовыми (имеется в виду кант-штамп – термин Л. Ф. Костюковец) закономерностями, функциями и соотношениями голосов.

Таким образом, обращаясь к типологическим факторам в белорусских духовных стихах, мы рассмотрели различные модели/уровни типологической близости: стихосложение – ритмика – комплекс музыкально-выразительных средств. Из сочетания этих стилистических показателей определено можно сказать, что для белорусских духовных стихов сегодня наиболее показательным является силлабическое стихосложение как фактор родственности фольклорных духовных стихов с образцами календарно-песенной традиции белорусов, для которых наиболее показательной является силлабика.

Сегодня мы можем назвать доминирующую ритмоформулу, которая становится стилистическим показателем белорусских духовных стихов: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪. В этой ритмоформуле, объединившей народно-песенную и типично кантовую танцевальную (павана), наиболее емко проявилась особенность музыкально-поэтической стилистики белорусских духовных стихов – влияние канта.

Открытым сегодня остается вопрос о типологическом единстве формы в белорусских духовных стихах. Мы выделяем наиболее типичные структуры как общие с календарно-песенной традицией различных регионов Беларуси, где непосредственно складывались духовные стихи. Именно в авторских, поздних духовных стихах наиболее ярко проявились черты общности с кантами. Здесь мы наблюдаем типично кантовые формы: катрен, шестисложную строфу.

Весьма четко типологическое единство проявляется в самих напевах духовных стихов – мелодической составляющей, их «душе», «голосе». Типовые напевы, которые мы сегодня условно называем «могилевские», «полесские», – концентрированное отражение песенно-инструментальных традиций сложившихся на территории Беларуси лирницких школ, связанных в прошлом с носителями и авторами этого вида музыкально-инструментальной эпике – лирниками. Локальные лирницкие школы со своей спецификой музыкального языка и поэтики духовных стихов тесно связаны с традиционной народно-песенной музыкальной культурой отмеченных регионов (могилевское Поднепровье, гомельское Полесье, центрально-белорусское Полесье, северо-восток Беларуси, Центральная, Юго-Запад-

ная Беларусь). С полным правом можно говорить, что деятельность лирников – это яркая, колоритная, индивидуальная, самобытная музыкальная составляющая белорусской народно-песенной традиции.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Федоровская Н. А.* Духовный стих в русской культуре : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 24.00.01 / Дальневосточный гос. техн. ун-т. СПб., 2010.
2. Смоленский музыкально-этнографический сборник : в 3 т. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных ; редкол.: О. А. Пашина, М. А. Енговатова (отв. ред.) [и др.]. М., 2003–2005. Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи / редкол.: О. А. Пашина [и др.]. 2003.
3. *Баранкевич Л. Ф.* Поминальные духовные стихи Шумяцкого района Смоленской области // Весн. Беларус. дзярж. акад. музыкі. 2014. № 25. С. 136–141.
4. *Руднева А. В.* Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории фольклора. М., 1990.
5. *Романов Е. Р.* Белорусский сборник : в 9 вып. Витебск, 1885–1912. Вып. 5: Заговоры, апокрифы, духовные стихи. 1891.
6. *Можейко З. Я.* Песни Белорусского Полесья : в 2 т. / Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора АН БССР ; ред. М. Я. Гринблат. М., 1983–1984. Т. 2. 1984.
7. *Бычко-Машко И. Е.* Сборник народных песен, записанных в поселке Калюга-Комарно Рогозьянской вол. Кобринского уезда Гродненской губ. СПб., 1911.
8. *Этнографічний збірник* : у 2 т. / Україн. наук. тов-во, етнографічна секція. Київ, 1920–1922. Т. II: К. Квітка. Українські народні мелодії.
9. *Можейко З. Я.* Песенная культура Белорусского Полесья. Село Тонеж. Минск, 1971.
10. *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные. Минск, 1982.

О РЕЧЕНИЯХ XII ВЕКА

(«Слово о полку Игореве» /

новгородская берестяная грамота № 1105)

Как явление речевой деятельности фигуры были выделены с IV в. до н. э. античными, александрийскими и византийскими авторами, культивировались в произведениях Возрождения, барокко, классицизма. По мере отхода художественной литературы от риторических традиций на первый план выдвинулись тропы, а набор фигур редуцировался. Ныне же они – инструмент и объект поэтики, стилистики, риторики, прагматики и теории коммуникации, структурализма, но с их «маргинизированностью» связывается нечеткость дефиниций и систематизаций [1; 2; 3]. «Стилистический энциклопедический словарь русского языка» 2006 г. констатирует: «В современной филологии нет общепринятой точки зрения на природу, терминологическое обозначение и классификацию с. ф. (стилистических фигур. – *Авт.*)» [4, с. 452]. Подобное читаем на страницах «Литературной энциклопедии терминов и понятий» 2001 г.: «В XIX–XX вв. изучение их (стилистических фигур) было заброшено, и они употреблялись стихийно» [1, с. 1140]. Эти обстоятельства развития в рамках русского/восточнославянского литературного процесса особенно негативно сказались на толковании древнерусских текстов, основной блок которых был открыт, опубликован и изучался как раз в означенный энциклопедией двухвековой период. А среди них, разумеется, и «Слово о полку Игореве» – наиболее почитаемое произведение, породившее целое направление в медиэвистике XIX–XXI вв. Остановимся здесь на сюжетном фрагменте о деятельности князя, чье имя вынесено в заглавие произведения «Слово... внука Ольгова». Олег Святославич – дед центрального героя, сын основоположника черниговской ветви Рюриковичей, внук Ярослава Мудрого, правнук Рогнеды и Владимира. Он – инициатор и участник событий почти

вековой давности по отношению к Игореву походу: «Были вѣчи Трояни, минула лѣта Ярославля, были плъци Олговы, Ольга Святъславличя. Тѣй бо Олегъ мечемъ крамолу коваше и стрѣлы по земли сѣяше. Ступаетъ въ златъ стремянь въ градѣ Тьмутороканѣ. То же звонъ слыша давный великый Ярославъ сынъ Всеволожь, а Владиміръ по вся утра уши закладаше въ Черниговѣ. Бориса же Вячеславличя слава на судъ приведе, и на канину зелену паполому постла, за обиду Олгову, храбра и млада князя. Съ тоя же Каялы Святоплѣкъ повелѣя отца своего между угорьскими иноходьцы ко святѣй Софіи къ Кіеву. Тогда при Олзѣ Гориславличи сѣяшется и растяшеть усобицами, погибашеть жизнь Дажь-Божа внука, въ княжихъ крамолахъ вѣци человѣкомъ скратишась. Тогда по Руской земли рѣтко ратаевѣ кикахуть, нѣ часто врани граяхуть, трупіа себѣ дѣляче, а галици свою рѣчь говоряхуть, хотяи полетѣти на уедіе. То было въ ты рати, и въ ты плъкы, а сицей рати не слышано!..» [5, с. 10–14].

Эта новелла разрывает описание второй битвы в момент наибольшего, еще победного, напряжения воинской отваги и мощи Всеволода. Здесь впервые в «Слове...» введено обобщающее-дидактическое сопоставление текущих событий с прошлыми временами («вѣчи Трояни», «лѣта Ярославля»), среди которых выразительно, оценочно-тенденциозно поименован период «плъци Олговы». Текст даже и на означенном драматическом фоне выделяется подчеркнутой концентрацией энергии патриотических обобщений, а также высокой стройностью, сжатостью и емкостью архитектоники речений.

Например, в ней синтаксически «навязчиво» указание на объединяющую отдаленность во времени «тех» происшествий: **тѣй** бо Олегъ, **то** же звонъ, съ **тоя** же Каялы, **тогда** при Олзѣ, **тогда** по Руской земли, **то** было въ **ты** рати, и въ **ты** плъкы. В конце ряда данный комплекс подчеркнут оппозицией «...а сицей рати не слышано!..». Аналогично как «достоверно известное, бывшее» – «подобному по рассказам»: были вѣчи, минула лѣта, были плъци, было въ ты рати, и въ ты плъкы – а сицей рати не слышано.

Таким образом, весь период заключен в поле речений, хронологически обособляющих, выделяющих его как целостность из потока текущих явлений. Начальная грань: «Были вѣчи Трояни, минула лѣта Ярославля; были плъци Олговы, Ольга Святъславличя», конечная: «То было въ ты рати, и въ ты плъкы, а сицей рати не слышано!». Мы не будем останавливаться здесь на комментировании конкретных имен и поступков (см. соответствующие персоналии в [5]).

Далее историко-политический обзор «тех» событий обрамляется как бы суммирующими фразами «Тѣй бо Олегъ мечемъ крамолу коваше и стрѣлы по земли сѣяше», «Тогда при Олзѣ Гориславличи сѣяшется и растяшеть усобицами». В них общая тема осуждения усобиц,

иницируемых Олегом, представлена поэтически совершенно единообразно – сопряжением в оксюморонах нравственно-оценочной лексики противоположных сфер: жизненно-созидательной, мирной деятельности ойкумены и воинственно-раздорной, деструктивной («ковать» – «крамола», «меч»; «сеять» – «стрела»; «сеять», «растить» – «усобицы»; «ратай» – «вран», «галица»).

Стоит отметить, что замыкающий ряд здесь наиболее распространенный, он дополнен темой народно-национального бедствия: «Погибашеть жизнь Даждь-Божа внука, въ княжихъ крамолахъ вѣци челоуѣкомъ скратишась. Тогда по Руской земли рѣтко ратаевѣ кикахуть, нѣ часто врани граяхуть, трупіа себѣ дѣляче, а галици свою рѣчь говоряхуть, хотять полетѣти на уедіе». В отношении всего рассматриваемого фрагмента этот мощный аккорд воспринимается как самостоятельная эстетическая целостность, обособленная сюжетно-пейзажная зарисовка объемно зримого, пространственно-перспективного воспроизведения жизни на Руси.

«Стихотворение» (две последовательные протозевгмы с лексической анафорой) идейно-семантически выстроено так, что рисует горестную картину пришедшего в состояние хаоса природно-цивилизационного космоса на Руси. В образном плане предисловием для него выступает речение «Тѣй бо Олегъ... крамолу коваше и стрѣлы по земли сѣяше». Первая часть (от «Тогда при Олзѣ...» до «...челоуѣкомъ скратишась») подхватывает сопоставление-антитезу «стрела» – «сеять»: «сѣяшется и растяшеть усобицами» (возможно горько-ироничное «сеялось и прорастало усобицами вместо хлебов / а не хлебами» или «усобицы были нескончаемы: сеялось и росло на полях при них»). Затем отчетливо превалирует мотив снижения, убывания общепризнанных положительных характеристик бытия: «погибашеть жизнь Даждь-Божа внука... вѣци челоуѣкомъ скратишась»); во второй части он перерастает в обобщение, градацию отрицательной семантики (от «рѣтко ратаевѣ...» до «...полетѣти на уедіе»). Проследим это в показательной для данного случая области называния субъектов и проявлений их жизнедеятельности (актантов и предикатов):

(1)↑жизнь Даждь-Божа внука	↓погибашеть	
(2)↑вѣци челоуѣкомъ	↓скратишась	
(3)↑ратаевѣ	↓кикахуть	↓рѣтко
(4)↑врани	↓граяхуть	↓часто
(5)↑галици	↓рѣчь ¹ говоряхуть	↓[говоръ] ²

¹ В «Словаре-справочнике...» этот единственный случай употребления «рѣчь» квалифицируется как «Перен. Звуки, издаваемые птицами» [6, с. 40–41].

² «Говорь... 1. Шум, гул. 2. Ропот, мятеж» [7, с. 342].

Антропонимы представлены от поэтически-возвышенного солнечнородного называния славян (1) к «человеку как члену общества», «представителю народа, населения», «человеку как животному существу, обладающему мышлением и речью» [8, с. 147] (2), затем к «пахарю, земледельцу, сеятелю» [6, с. 24], т. е. субъекту более низкого социального статуса (3). Следующим звеном в этой системе нисходящих ценностей становится анимальный мир. Называние хищного ворона (психо-эмоциональное поле негатива – черноты, смерти) и более мелкой птицы – галки, также черной, поедающей остатки разложившихся существ.

При этом в параллельном правом столбце «действий» наблюдаем обратную динамику: от «погибает жизнь» (1) к «скратишься» – «уменьшиться, стать короче», «приблизиться к концу» [6, с. 189] (2). И дальнейшее «оживление» картины жизни в звуке: нарастание его интенсивности по громкости и членораздельности, антропологической организации звуков «кикахуть» (3), «гряхуть» (4), «рѣчь говоряхуть» (5). Первый глагол в этом ряду обозначает некое покрякивание человека, звукоподражательное враждебным птицам, информационно стертое¹, второй, уже собственно птичий, – крещендо, образует с ним антонимичную пару по громкости, энергической наступательности (в корнях глухие – звонкие «к», «х» – «г», «р»). Третий («шуметь, гомонить») ошибочно было бы рассматривать в изоляции от подчиненного компонента «рѣчь» – «словесно организованного устного языкового явления» [6, с. 40–44]. Данное существительное акцентирует коннотацию смысловой целенаправленности, концентрирует значение сообщаемости, информативности «беседы» галок. Содержание ее – стремление лететь на покормку останками, утверждение господства над иными формами жизни. Апогей нонсенса формируется катахрезой (5).

В неполном, дополнительном столбце «обстоятельств» указывается в координатах той же парадигмы интенсивность – частотность совершаемых действий.

Как видим, текст XII в. выстраивается вполне в соответствии с учением А. Н. Веселовского об исторических состояниях поэтики. Он писал: «Человек усваивает образ внешнего мира в формах своего самосознания... Мы невольно переносим на природу наше самоощу-

¹ В «Словаре-справочнике...» приводятся два суждения о семантике этого глагола, и оба они не противоречат предложенному. И. И. Срезневский: «Можно угадать значение... издавать звук голоса, как кукушка... Кикило и киконя – прозвище быка». Н. М. Дылевский: «“Кикахуть” нигде не засвидетельствовано в значении “кричать” в применении к людям. Возможно, что это был... художественный прием автора» [9, с. 183].

щение жизни, выражающееся в движении, проявлении силы, направляемой волей. Это мирозерцание мы называем анимистическим; в приложении к поэтическому стилю, и не к нему единому, вернее будет говорить о параллелизме. Речь идет не об отождествлении человеческой жизни с природою и не о сравнении, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о сопоставлении по признаку действия, движения... Параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия как признака волевой жизнедеятельности» [10, с. 125–126].

Важно отметить, что выделенные синтаксически параллельные отрезки (3–5) скреплены указанными глаголами и в качестве рифмы. Об особом свойстве средневековой рифмы как инструменте тогдашней поэтики Ю. М. Лотман писал: «Подбор ряда слов с одинаковыми флексиями воспринимался как... включение... слова в общую категорию (причастие определенного класса, существительное со значением “делатель” и т. д.), что активизировало рядом с лексическим грамматическое значение. Лексическое значение является носителем семантического разнообразия, суффиксы включают их в определенные единые семантические ряды. Происходит генерализация значения. Слово насыщается дополнительными смыслами, и рифма воспринимается как богатая» [11, с. 103].

Приведенному теоретическому положению вполне соответствует по своим результатам рифменное взаимоотношение глаголов «кикахуть» – «гряхуть» – «говоряхуть». Комплексно они, бесспорно, выполняют дополнительную иницирующую роль в развертывании содержания фрагмента и обогащении его информационной насыщенностью, о которых говорилось выше. Перед нами образно-смысловая система нарастания негативного начала, его энергетического и рационального импульса в данной поэтической картине русской ойкумены. Поэтому в отношении выделенной выше фигуры можно утверждать, что она является структурным ядром и концентрирует в себе пик идейно-семантического потенциала всего повествовательного пространства о «тех» временах, событиях и персонажах. В «Слове...» же они выполняют роль предыстории и первопричины Игорева несчастья, способствуют выявлению идеи произведения в целом.

Предложенное выделение художественных структур в «Слове о полку Игореве» помогает решить целый ряд практических задач из области филологии, касающихся, например, исторической семантики глагола «говорити» (от «шуметь» к *dicere*), толкования берестяных грамот [12], адекватности новейших переводов памятника, может служить дополнительным аргументом в пользу письменного его истока, существенно обогатить наши традиционные представления о влиянии памятника на литературу последующих лет.

Предложенное чтение искомого фрагмента поддержано цепью других выделенных фигур, сюжетно наследующих ему и связанных с ним не только логически, но и структурно. Стилистические конструкции в таком случае диалектически дополняют свою «нарушающую нормативную речь» функцию связующе-преемственной, эстетически скрепляющей, укрупняющей и обогащающей информационное поле произведения. Изучение подобных явлений позволяет приблизиться к истолкованию текста по уровню автор – аудитория как в плане прочтения отдельных периодов, так и в содержании интенций в целом. Причина этого естественна: так писали, потому что воспринимали модификацию наиболее приемлемой для выражения общественно значимых мыслей и, что особенно важно, рассчитывали на резонанс идей, выраженных в данной словесной форме. Певец «Слова...» вполне располагал не только тем, что сказать, как сказать, но и кому именно так, как он это сделал, сказать, чтобы быть вполне понятным (разрушение консолидации отчетливо наблюдаем к концу XIV в. в «Задонщине»).

О достаточно устойчивом влиянии силового поля стилистических фигур на вербальное поведение образованного населения Руси свидетельствует археологическая находка 2019 г. По результатам раскопок в Великом Новгороде А. А. Гиппиус сообщил о грамоте сезона 2018 г. № 1105:

се w^T соуботъкъ къ гюрь се еси прода (лѣ)
дѣта моѣ а нынѣ веди с(ѣ)мо налѣз(ѣ)
не налезѣши ли ни привѣдѣши къ мѣнѣ
а азъ хоцоу къ князю на та

Стратиграфическая дата: вторая половина XII в. Внестратиграфическая оценка: 1140–1190-е гг. Перевод: «Это [грамота] от Суботки к Гюре. Вот ты продал мое дитя. А теперь веди его сюда, найдя. Если не найдешь и не приведешь ко мне, то я обращаюсь к князю с жалобой на тебя» [13, с. 49].

Среди многих важных скрупулезных констатаций ученого в отношении этого полностью сохранившегося послания выделим актуальные для нас следующие:

1) жизненная ситуация, отраженная в тексте: «Суботка – отец или мать закупа... (работника по найму, связанного с феодалом долговыми обязательствами), проданного Гюрой в обельное... (полное) холопство, – требует от обидчика найти и привести к нему (или к ней) сына, угрожая в противном случае подать иск князю... Грамота исключительно ярко иллюстрирует применение судебных норм “Русской Правды” в Новгороде XII в., а также центральную роль князя в отправлении правосудия»;

2) «адресная формула вида “Се отъ X къ Y” ранее в берестяных грамотах не встречалась; в ней можно видеть сокращенный вариант формулы “Се грамота отъ X къ Y”, известной по грамоте № 10 из Старой Руссы (XII в.): *Съ грамота w^m Ариль ко Онание...*»;

3) «...*Гюра* – ранее не встречавшаяся гипокористическая форма имени Гюрги, продолжением которой является современное *Юра...*»;

4) «...имя *Суботка* морфологически может быть и мужским, и женским...»;

5) «...именование “дитятей” взрослого, по древнерусским меркам, мужчины, каким должен был быть проданный в холопы сын Суботки..., несомненно, не является нейтральным, но вносит в текст интимно-лиричную ноту»;

6) «синтаксически интересно построение условного периода при помощи союза *ли*, употребленного при первом из двух однородных сказуемых; сами же сказуемые соединены союзом *ни*, заменяющим при *и* отрицание. В результате два союза оказались рядом, хотя они не составляют одной синтаксической единицы и относятся к разным клаузам...»;

7) «заключительная фраза “*а азъ хоцоу къ князоу на тя*” – яркий пример синтаксической компрессии. С современной точки зрения она содержит двойной эллиптисис: отсутствию глаголы, управляющие *къ князоу* и винительным падежом *на тя...* Впрочем, рассматривать фразу как “свернутый” вариант некоего реального предложения не следует: скорее выражение “хочу на тя”, осложненное обстоятельством *къ князоу*, используется здесь как готовая правовая формула, означающая “собираюсь подать на тебя в суд”. Подобным образом в матримониальных контекстах функционирует также эллиптическое по происхождению *хочу за X* (= “хочу выйти замуж за X”), см., например, слова Рогволода к Рогнеде в ПВЛ: *хочешши ли за Володимера?..*»;

8) «большой интерес представляет написание *князоу*. Это уже пятый в берестяных грамотах пример, предполагающий твердое произношение *з* в этом слове... Мы имеем дело с явлением морфологическим, сопоставимым с совмещением форм с твердой и мягкой основой в склонении существительного *господь...* Установилось унифицированное написание И. ед. *къазь*, отвечающее древнерусскому произношению. Написания же *къназа*, *къназоу...* могли (по крайней мере, частью писцов) восприниматься как отражающие особый фонетический состав этих словоформ в книжном языке... Берестяные грамоты демонстрируют проникновение [этих явлений. – Авт.] в не книжный язык»;

9) «грамота замечательна и как яркий образец лаконичной и выразительной древнерусской речи. Текст великолепно выстроен ри-

торически. Он складывается из пяти клауз (шести, считая адресную формулу)...» [13, с. 51–52].

Далее ученый группирует древнюю запись в силлабический столбик и, не признавая в нем стихотворного текста, относит к проявлению «спонтанной риторики» берестяных грамот:

«0 Сє w ^Г соуботъкъ къ Гюрѣ.	10
1 Сє єси прода (ле) дєтѧ моє.	10
2 А нынѣ вєди с(ѣ)мо налѣз(ѣ) 10	
3 Нє налєзєши ли,	6
4 ни привєдєши къ мѣнѣ,	8
5 а азъ хоцоу къ кнѧзюу на тѧ	10

Четыре из шести клауз насчитывают по десять слогов, а третья и четвертая – шесть и восемь. На указанном рубеже длина клаузы резко падает и затем в два этапа возвращается к первоначальной величине. Такое нарастание длины клаузы соответствует нагнетанию напряжения перед финишным объявлением угрозы» [13, с. 51].

В структуре повествования выделены: «1) констатация факта правонарушения, 2) требование к адресату исправить положение дел, 3–4) угроза обращения к князю». Хрия дополнена лексико-грамматическими показателями: «Клауза и пара синтаксически однородных клауз (3–4) тождественны по своей пропозиции, но организованы зеркально: повторяющиеся глаголы “веди” – “налѣзѣ”, “налєзєши” – “привєдєши” образуют хиазм. Так же хиастически расположены и показатели 1-го и 2-го лица в начальной и конечной клаузах: “єси” – “моє”, “азъ” – “на тѧ”. Таким образом, части (1–2) и (3–5) устроены симметрично относительно разделяющей их границы: с этого рубежа текст как будто разворачивается в обратном направлении» [13, с. 52].

Процитированные наблюдения А. А. Гиппиуса основополагающие и позволяют их дополнить в прозорливо указанном автором направлении. Возможно, наши представления об архитектонике и, следовательно, о содержании письма обогатятся, если принять во внимание следующие обстоятельства. В первой строке надписи дважды употреблено «се»: в адресной формуле – по указанию А. Гиппиуса гапакс «сє отъ Х къ Y» – и начале собственно письма «сє єси прода(лє)». Очевидно, предполагая в этом «небрежность», публикатор-ученый переводит лексическим расподоблением «Это [грамота]...», «Вот ты продал...». Между тем прочтение родственно близких значений здесь частицы «се», употребленной в одинаковых анафористических синтаксических позициях, порождено восприятием общего ядра и наращенния коннотаций их семантики, цикличности речения, ритмичности текста. В русле риторики это позволяет говорить о наличии еще одного хиазма: обозначение импульса монолога Суботки (w^Г Соуботъкъ) (0) – принадлежность «предмета» Суботке («дєтѧ

моё») (1); обозначение сферы адресата «Гюра» («къ гюрѣ») (0) – «ты, Гюра, продал» («се прода (лє)») (1). Как следствие, адресная формула (0) перестает выполнять роль заголовка, включается в единство параллелизма с начальной клаузой (1). Об этом же свидетельствует последовательная дифференциация значений обоих «се», близких к местоимению и связанных с нацеленностью, развитием авторской мысли. Если в первом случае (0) «се» есть принадлежность локуса Суботки, то во втором – пространство реалий Гюры (1). Материализованная звуко-буквенная общность-константа «се», соседствуя с подвижностью семантики, отчетливо формирует представление о логической последовательности, связи-зависимости в высказывании строк (0) и (1).

Так поэтика параллелизма наделяет его богатством содержания едва ли не драматической сценки: «се w^T соуботкъ къ гюрѣ» – «это от меня, Суботки, Гюре разоблачение, срывание маски, ответный удар, легализация тайного злого поступка. До сих пор Гюра скрытно чинил обиду в отношении Суботки, теперь же Суботка его явно обличает».

Первая строка «се се прода (лє) дѣла моє» о том же. Адресант обвиняет, уточняя, конкретизируя действия антагониста. Логико-лексическая и структурная связанность высказывания не исчерпывается означенными выше сопряжениями. Замечательно, что «писатель» на бересте поместил в единую (его третью) строку, как бы нагнетая, градацию условий и рифмуя для этого единоформенные глаголы «не налезѣши ли ни приведеши». Они в свою очередь являются отправной позицией еще одного хиазма:

[ты] налезѣши... приведеши	къ мѣнѣ
азъ	на та

Легко отметить яркое: все три знаменательные грамматические единицы, указывающие на волевых действователей в сложившейся раскладке сил, употреблены с предлогом «къ». Последовательность использования этих нарицательных имен говорящим несет на себе отражение градации мелиоративной нравственно-этической оценки, а возможно, и социального статуса: къ гюрѣ, къ мѣнѣ, къ кнѣзю. В подтексте нарратив позволяет выделить соотнесенность систем пространственного, временного и социального локусов: от прошедшего действия к предполагаемому в будущем; отдаленность неизвестного (нахождение дитяти) переходит в указание на место «здесь, сюда» – «с[ѣ]мо»; они координируются с выстраиваемой социальной иерархией, верх которой обозначен «къ кнѣзю». Здесь налицо строение ценностного мотивно-образного позитивного центра.

В целом данная филиппика обретает исчерпанность как проблемно-тематического, так и структурно-стилистического плана, если учесть, что нулевая и заключительная пятая строка по коль-

цу дублируют одна другую по модели синтаксического изоколona «субъект → объект»:

w^T соуботькѣ къ гюрѣ
азъ хоцоу... На та

Таким образом, достигнутая благодаря поэтике концентрация содержания почти совершенно «растворяет» штамп-каркас традиционной адресной формулы; «се» (0) здесь носитель эмоционально окрашенного и значительно большего смысла, чем берестологическое название «грамота». Четыре строки из XII в. раскрывают качества напряженного художественного монолога¹. Система высказывания структурой своей абсолютно подчинена идее наступательного противопоставления говорящего субъекта антагонисту. Последнее если не генетически, то публицистичностью своей предполагает в русском обществе той поры подготовленность создавать и адекватно воспринимать структурированные речения². Поэтому расширение приемов анализа «Слова о полку Игореве» за счет подобного, полагаем, существенно бы дополнило наши представления о поэтике раннего восточнославянского Средневековья.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Гаспаров М. Л.* Фигуры стилистические // Лит. энцикл. терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001.
2. *Гурьева Т. Н.* Новый литературный словарь. Ростов н/Д, 2009.
3. *Полубояринова Л. Н.* Фигуры риторические // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008.
4. *Сковородников А. П., Копнина Г. А.* Стилистическая фигура // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожиной. М., 2006.
5. Слово о плъку Игоревѣ, Игоря, сына Святъславля, внука Ольгова // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. СПб., 1995. Т. 1.
6. Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» / сост. В. Л. Виноградова. Л., 1978. Вып. 5.

¹ В нем идеально выдержано соотношение используемой утилитарной формы послания (адресный заголовок, безукоризненная логическая последовательность изложения содержания и т. д.) с насыщенностью риторическими приемами. Последние столь обильны, что, будучи представлены с этой же «плотностью» вне подобного соотношения и на примере расширенного текстового пространства, рождали бы ощущение «нервозности» изложения.

² Заметим, речь идет о практических употреблении явлений элоквенции на Руси за шесть веков до первого профессора этой дисциплины В. К. Третьяковского.

7. Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.) : в [10] т. / сост. Р. И. Аванесов, И. С. Улукханов, В. Б. Крысько. М., 1988–2013. Т. 2. 1989.
8. Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» / сост. В. Л. Виноградова. Л., 1984. Вып. 6.
9. Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» / сост. В. Л. Виноградова. Л., 1967. Вып. 2.
10. *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Историческая поэтика / сост. В. В. Мочалова М., 2017.
11. *Лотман Ю. М.* Лекции по структурной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / сост. А. Д. Кошелев. М., 1994.
12. *Зарембо Л. И.* О толковании фрагмента из «Слова о полку Игореве» «галици свою рѣчь говоряхуть» (в связи со статьей А. А. Зализняка и В. Л. Янина «Берестяные грамоты из новгородских раскопок 2008 г.») // *Białorutenistyka Białostocka*. 2010. Т. 2. С. 57–75.
13. *Гунтус А. А.* Берестяные грамоты из раскопок 2018 г. в Великом Новгороде и Старой Руссе // *Вопр. языкознания*. 2019. № 4. С. 47–71.

II. ФОЛЬКЛОР

ИСТОКИ И ЗИГЗАГИ КЛИОФОЛЬКЛОРИСТИКИ

В 1971 г. в одном из французских журналов появилась статья Р. Барта «От произведения к тексту». Русскоязычный читатель познакомится с ней только через 17 лет благодаря журналу «Вопросы литературы» (1988, № 11). Статья вошла в сборник избранных работ ученого, изданный в 1994 г. Авторская концепция соотношения текста, произведения и текста в силу своей продуктивности представляет интерес не только для литературоведов, но также для клиофольклористов. Название «клиофольклористика» (от лат. *Clio* – муза истории) появилось только в последнее время в связи с разработкой концепции интегративной фольклористики. Для нас в данном случае основополагающими стали две мысли Р. Барта: о причинах интеграции разных наук и о тексте. Акцентируя внимание на предпосылках интеграции, он относит к ним внутреннее развитие наук и новейшие достижения в области таких дисциплин, как лингвистика, антропология, марксизм, психоанализ. Молодым ученым может показаться странным акцент на учении К. Маркса. Однако в то время для Р. Барта было симптоматичным, что открытие области бессознательного и важности его изучения произошло с двух сторон – с социологической (К. Маркс) и с психологической в ее индивидуальном преломлении (З. Фрейд). Отсюда следовал вывод, что в результате «встречи друг с другом разных дисциплин на уровне объекта, традиционно не подлежащего ведению ни одной из них», появляется новый взгляд на известные понятия – Р. Барт имел в виду произведение и текст. Речь шла не о простом сцеплении знаний из разных областей, не о произволе исследователя, а о естественном процессе формирования нового научного языка, необходимого для осмысления нового научного объекта, причем,

как пишет Р. Барт, «ни тот, ни другой не уместается в рамках наук, которые предполагалось тихо и мирно состыковать друг с другом» [1, с. 413].

Новым понятием становится текст. При этом прежний текст как знаковая сторона произведения остается на месте: благодаря тексту мы читаем книги или слушаем народные песни и сказки, жизнь которых в процессе создания, воспроизведения, восприятия и критического анализа обнаруживает связь с текстом, в который они погружены. Этот текст «по природе своей должен сквозь что-то двигаться» [1, с. 415]. Он неисчислим, как неисчислима человеческая культура, потому-то в старом, давно известном и «отрефлексированном» произведении, рассматриваемом в потоке текста, можно обнаружить смыслы, о которых ранее не подозревали. Таким текстом для клиофольклориста является история в широком понимании, движущаяся сквозь фольклорные произведения, а основным субъектом – автор как его функция. Здесь мы следуем за М. Фуко, который в одном из своих выступлений высказал крамольную мысль, что не автор создает текст, а скорее текст формирует автора как свою функцию. По замечанию Е. А. Самарской, «эти слова до сих пор вызывают у многих чувство протеста, мы привыкли думать, что автор раскрывается в тексте, что дискурсы составляют творение автора (шире, субъекта), а не наоборот, как заставляет нас думать Фуко» [цит. по: 2, с. 9].

Нам представляется, что процесс этот двуединный: автор-функция и автор-творец нерасторжимы, хотя и неслиянны. Принципиально важный вопрос, объединяющий предметную область клиофольклористики, – антропология фольклора, симбиоз инициарного геноавтора и фольклорного «автора» в процессе их сотворчества. Благодаря фольклорному «автору», на долю которого приходится фольклоризация произведений геноавтора, возникших вне сферы устно-поэтического творчества, социум обретает собственный исторический дискурс. Одно его поле – поле идейно-эстетической солидарности симбионта «геноавтор – фольклорный “автор”» и общества, другое – поле его сопротивления власти и насилию. Предметная область клиофольклористики достаточно обширная, но в целом вполне определенная: это история самого фольклора как антропологического явления, прежде всего его генезис, грани и закономерности отражения истории в фольклоре, самовозобновляющиеся следы текста в национальном фольклоре, фольклор в истории культуры и др.

Многое, что сегодня в науке кажется новым, является хорошо забытым старым или его модернизированной версией, востребованной для решения актуализированных задач. Говорить о клиофольклористике в ее связи с историческим текстом легко хотя бы потому, что еще Я. Гримм включил в пределы филологии не только мифологию и сравнительное языкознание, но также историю, этнографию, право.

Предпосылки ее зарождения как раз не теряются в глубине веков, а обнаруживаются в работах историков прежних времен – Геродота, Иордана, Саксона Грамматика и др. Благодаря их сочинениям, анналам, хроникам и национальным летописям фольклористы получили в свое распоряжение важный для понимания фольклорного процесса сравнительный материал, касающийся быта и нравов европейских этносов, их легенд и верований, а также намеков и указаний на антропологию фольклора, в частности носителей устной культуры.

С середины XIX в. заметно усиливается внимание к проблеме «история и фольклор» со стороны восточнославянских ученых. Конкретные научные истоки клиофольклористики обнаруживаются, например, у Л. Н. Майкова. В 1863 г. он опубликовал свою магистерскую диссертацию «О былинах Владимирова цикла», где, по словам В. Я. Проппа, «систематически изучил все исторические отложения в русской былине», прекрасно понимая при этом, что «содержание былин вымышлено, но что исторична обстановка» [3, с. 122]. С тех пор проблема историзма фольклора становится одной из центральных в науке о словесном народном творчестве, что в дальнейшем приводит к формированию исторической школы во главе с В. Миллером. Свою основную задачу ее представители видели в разработке генезиса фольклорного эпоса в целом, его отдельных сюжетов, особенностей художественного воплощения исторических событий и лиц. Для этого ученым пришлось обратиться к сопоставительному анализу эпических произведений, исторических документов и других письменных источников. Конечно, с учетом того, что были затронуты вопросы теории и социологии авторства в фольклоре, данный путь оказался опасен, как военная тропа. Не обращая внимания на продуктивную концептуальную установку исторической школы, ее критиковали, часто безосновательно, и за то, что было сделано, и за то, что не сделано, поскольку попросту не входило в круг интересов ученых. В конце 50-х гг. XX в. В. И. Чичеров, подводя итоги многолетней дискуссии, перечислил ряд крупнейших, по его мнению, ошибок школы: «Отрицание коллективной природы народного творчества, в том числе былевого эпоса и исторических песен; утверждение аристократического происхождения их; сближение сюжетов художественных произведений народного творчества с историческими событиями по формальным признакам упоминания в них одного и того же имени, названия географической местности, а иногда какой-нибудь детали» [4, с. 16]. В вину было поставлено, что былины и исторические песни «рассматривались преимущественно как разновидность историко-этнографических документов; самый характер произведений нередко игнорировался – исследователи не учитывали, что былины и исторические песни художественно обобщали и типизировали

историческую действительность, а не фотографировали ее» [4, с. 16]. Словами «преимущественно», «нередко», «иногда» автор попросту снимал с себя ответственность за объективность суждений, а преодоление ошибок видел через овладение марксистским методом анализа и совершенствование достижений науки, но никак не через изучение историзма художественного сознания фольклорного «автора». Фольклористика XX в. вообще обходила стороной разработку его теории, придерживаясь позиции, что творцом фольклора является исключительно трудовой народ, а самому фольклорному творчеству присуще диалектическое единство коллективных и индивидуальных начал. Допуская все же возможность боярского устного творчества, его цель видели «в стремлении сознательно фальсифицировать историю, ввести в заблуждение народные массы» [5, с. 310].

Через десять лет после статьи В. И. Чичерова В. Я. Пропп посвящает проблеме историзма фольклора и методов его изучения специальную статью, где с полным основанием подчеркивает, «что с точки зрения широкого понимания истории могут быть изучены решительно все жанры русского фольклора» [3, с. 118]. Методологически ценной была его мысль о различной исторической основе фольклорных жанров в целом и исторических песен в частности. Симптоматично, что в вопросе их авторства ученый не был последовательным. С одной стороны, он утверждал, что «историческая песня создается непосредственными участниками событий или их свидетелями», выходит, вполне конкретными лицами со своими взглядами, сомнениями, страстями, которых в теоретическом плане можно назвать геноавторами. С другой стороны, В. Я. Пропп в духе времени подчеркивал народный характер историзма произведений. Для него историзм «есть явление идейного порядка» и «заключается в том, что в этих песнях народ выражает свое отношение к историческим событиям и обстоятельствам, выражает свое историческое самосознание». То, что персонажи, действия и события не всегда соответствуют фактической истории, В. Я. Пропп объяснял тем, что «народ здесь дает волю своей исторической фантазии, художественному вымыслу», полагая, что «эти случаи не противоречат характеру исторических песен» [3, с. 120]. Характеру жанра они не противоречат, однако не подменяла ли в таком случае для народа история, существующая в художественной реальности, реальную историю? Какие это имело последствия для развития его мировосприятия и исторического мышления? Какова идейная позиция и роль фольклорного «автора» в этом процессе? В будущем один из молодых исследователей скажет, что таким образом народ поступался малой правдой ради большой, состоящей в единении народных и государственных интересов (к этому вопросу мы еще вернемся).

Многие фольклористы советского времени были вынужденно непоследовательными в вопросе фольклорного авторства. Заметно, к примеру, стремление М. Рыльского и других исследователей украинского народного эпоса следовать хорошо известным фактам, которые нельзя было отрицать, – речь шла о создании дум и исторических песен конкретными кобзарями и лирниками. Одновременно отдавалась дань принятой научной риторике относительно создателей фольклора. Выглядело это следующим образом: основным творцом и носителем украинского исторического эпоса является трудовой народ. Но в создании эпоса принимали участие и люди с книжным образованием, и представители прогрессивной части старшинской верхушки. Структура «да – но» в определенной степени помогала сохранять научную добросовестность. М. Рыльский напоминал «о существовании кобзарской корпорации», относя кобзарей не только к исполнителям, но также к творцам украинского эпоса [6, с. 211]. Он не исключал, что невольничьи песни могли быть сложены людьми, побывавшими в татарско-турецкой неволе, и литературного происхождения ряда исторических песен нового времени [6, с. 204]. Хорошо известно, насколько массовым было кобзарство в Запорожской Сечи. Отсюда героический характер исторических песен и дум, патриотизм их авторов, свободолюбие, неприятие господства «ляхов». Вслед за ним Ф. И. Лавров отмечал важную агитационную роль этих произведений, недаром польская администрация запрещала их публичное исполнение.

Позволительно сделать вывод, что практика клиофольклористических подходов имеет давнюю традицию, формирование исторической школы в фольклористике XIX – начала XX в. представляется закономерным шагом в развитии науки, а продолжение ее традиций – откликом на вызовы нового времени. Цель нашего исследования состоит в том, чтобы на конкретных примерах обозначить предметную область клиофольклористики как одного из направлений современной интегративной фольклористики, акцентировать феноменологический аспект геноавтора и фольклорного «автора» как авторов-симбионтов, обратить внимание на актуальность разработки методологии клиофольклористических исследований.

К началу XXI в. осторожные замечания о том, что современная фольклористика все более приобретает интегративный характер, имели под собой реальное основание. Были вполне очевидны сдвиги в ее внутреннем развитии, но в упрек все чаще ставилось самое ценное, наработанное годами, – филологический профиль, подход к фольклору как к устно-поэтическому творчеству, искусству слова [7, с. 35], элементом которого является идейно и эстетически значимое произведение. Разрабатывая концепцию интегративной фоль-

клористики, мы предложили синергетическую модель ее структурного описания, ядром которой закономерно избрали филологическую фольклористику [8; 9]. Так отметались беспочвенные обвинения в ее односторонности и методологической ущербности, одновременно нарушалась традиция не претендовать на обнародование авторской терминосистемы, ориентироваться в вопросах теории и методологии на российскую фольклористику, использовать принятые в ней термины и понятия, хотя очевидно, что она сама во многом зависела от европейской. Вместе с тем следует отдать должное российским ученым: три вектора интегративной фольклористики – лингвофольклористика, психофольклористика, этнофольклористика – уже были институализированы в научном пространстве. Выделив и описав далее предметные области мифофольклористики, социофольклористики, эстофольклористики, мы вплотную подошли к осмыслению геофольклористики и клиофольклористики в их единстве.

Вдохновляющим моментом послужил тот факт, что еще В. Богораз разрабатывал и преподавал этногеографию, цель которой видел в исследовании географических, антропологических и экономических факторов в истории культуры. На возможное возражение о ненужности геофольклористики ввиду существования методики ареальных исследований можно пояснить, что круг ее интересов гораздо шире и требует обращения к историческим истокам явления. Здесь можно сослаться на опыт К. Машинского: разрабатывая географический метод, он далее переводил пространственную систему в хронологическую. Геофольклористика должна сказать свое слово при разработке исторически обоснованной методики выделения фольклорно-этнографических регионов, зон и микрзон. До сих пор, например, не получен внятный ответ на вопрос, поставленный белорусским фольклористом В. А. Василевичем, почему «большое количество приведенного Петкевичем бытовало в исключительно узком регионе и фактически не имело вариантов в других фольклорных изданиях» [10, с. 165]. Имеются в виду материалы монографии Ч. Петкевича «Речицкое Полесье», изданной в 1928 г. в Кракове. То же самое относится к былинам, ряд сюжетов которых известен на очень ограниченной территории и вряд ли когда-либо имел общевосточнославянское, тем более белорусское, распространение. Символами белорусских культурно-этнографических зон являются локально-региональные парадигмы фольклора. К ним, в частности, относятся такие фольклорно-этнографические комплексы, как западнополесский «Куст», восточнополесские «Стрела», «Проводы русалки», севернобелорусское волочечничество, троицко-семицкий обряд на белорусско-русском пограничье и др. На наш взгляд, без учета археологических и этногенетических материалов их историко-поэтическое исследование

лишается твердой опоры. Иногда фольклорные данные позволяют адекватно интерпретировать темные места в летописях. Показательный пример: известно, что татаро-монголы отличались веротерпимостью, но князь Михаил Черниговский, который, будучи христианином, отказал поклониться чужим идолам, почему-то был убит, а позже Даниил Галицкий в сходной ситуации не подвергся казни. Расшифровка смысла татаро-монгольского обычая «поклоняться кусту», которому должны были следовать князья, приезжавшие в ставку Батыя за ярлыком, оказалась возможной через его сопоставление с семантикой полесского обряда вождения Куста.

До недавнего времени, когда бы ни заходила речь о положении белорусской фольклористики в кругу родственных и смежных дисциплин, всегда подчеркивалась ее тесная связь с историей, однако выяснение характера этой связи по-прежнему оставалось в области намерений или принимало странные формы. Так, в частности, научное сообщество молчаливо соглашалось с тезисом о существовании славянского и белорусского тотемизма. Толкование тотемизма как явления родоплеменной эпохи было вброшено в белорусское научное пространство без учета классических трудов и сформировало миф, кочующий по страницам научных и учебных изданий, в том числе энциклопедических, которым априори принято доверять, о тотеме как животном предке рода, которому поклонялись его члены: например, о медведе как тотеме белорусов со ссылкой на волшебные сказки типа «Ивашка Медвежье ушко», где мотив брачной связи женщины с животным рассматривался как подтверждение существования тотемизма у предков белорусов. Странным и неестественным выглядит расширение тотемизма не только на всю древность, но и на Средневековье с его фамильными генеалогическими легендами, которые безосновательно трактуются в тотемистическом ключе, если в них есть образ зверя или птицы.

Известна зависимость науки советского времени от диктата идеологических установок. Когда, например, перед фольклористами была поставлена задача изучения фольклора как фактора социальной борьбы, чему был посвящен XV том «Русского фольклора» (1975) [11], то жанровые грани этой борьбы обнаружили не только в песнях о восстаниях под руководством Разина и Пугачева, но также в былинах, волшебных сказках и даже в свадебной лирике. Правда, чуть позже в сборнике «Этническая история и фольклор» (1977) [12] проблема использования фольклора как источника для изучения этногенеза и этнокультурных связей впервые рассматривалась в качестве основной, что, по мысли авторов предисловия Р. С. Липец и С. Я. Серова, было вызвано назревшей потребностью нескольких смежных наук – фольклористики, этнографии, лингвистики, археологии, демографии, а также истории изобразительных искусств.

В ряде вопросов белорусские фольклористы следовали за российскими коллегами и также вслед за ними считали возможным критиковать представителей исторической школы, в частности М. Халанского, за его убежденность в том, что героический эпос складывался не мужиками-сказочниками, а дружинными поэтами-певцами [13, с. 165], хотя в данном случае М. Халанский отталкивался от истории эпического авторства, зафиксированной в источниках. Имена певцов-профессионалов XII в. «славного Бояна», «гораздого Мануйла», «славутного Митуса» дошли до XIX в. через посредство литературных произведений и летописей, игнорировать подобные факты значило поступаться научной этикой. Не затерялись имена многих kobzarej, которые не только исполняли прежние исторические песни и думы, но также сочиняли свои, получавшие широкое распространение. Перефразируя известное высказывание М. Горького, что под каждым взлетом народной фантазии лежит ее возбудитель – труд, можно с тем же основанием утверждать, что возбудителем фольклорного творчества была социально-бытовая и историческая действительность. В таком случае не приходится сомневаться в значимости, реальности и актуальности проблемной базы сотрудничества фольклористов и историков. К 70-м гг. XX в. реабилитация исторической школы стала свершившимся фактом, о чем свидетельствовал XVI том «Русского фольклора» под названием «Историческая жизнь народной поэзии» (1976) с обстоятельной статьей Л. И. Емельянова, где отмечалась явная «односторонность того осмысления, которому подвергся ее опыт в позднейшей фольклористике», указывались действительные научные достижения исторической школы и ее реальные возможности [14, с. 34].

Примем к сведению, что внутренняя реальность фольклорного текста, т. е. его художественный мир, всегда формируется в соответствии с законами и логикой жанра, но верно и другое: она всегда имеет смысл относительно внешней, исторической реальности. Выяснение их отношений представляет для фольклориста известные трудности, и здесь уместна опора на верифицированные исторические источники, а не на идеологические клише или броские, но беспочвенные предположения. Когда, например, Д. М. Балашов при исторической конкретизации персонажей одной из самых странных русских былин – о Михайле Потыке – исходил из тезиса, что они обладали конкретным племенным и географическим адресом, мы вправе ожидать исторически взвешенных аргументов. А в итоге получаем авторское предположение, что в образе Потыка отразилось воспоминание «о каком-то антропоморфном существе древнейшей нашей мифологии, возможно – предке-покровителе одного из славянских племен» [15, с. 30], его брак с Марьей Лебедью Белой отража-

ет столкновение славян со скифо-сарматским миром, а похищение жены в отсутствие героя связано «с традицией группового брака, осуществляемого... его родичами по брачной группе» [15, с. 38]. Показательный факт: в статье практически нет ссылок на исторические источники, хотя такая экзотика, как групповой брак, наверняка была бы в них отмечена.

Отсюда следует неутешительный вывод: отсутствие специалистов клиофольклористического профиля – причина появления ряда квазинаучных построений.

Совершенно очевидно, что ряд традиционных фольклористических проблем настоятельно требует для своего решения обращения к оригинальным историческим документам и научным исследованиям. Современные ученые, в том числе белорусские, как ранее В. Миллер и его ученики, все чаще обращаются к истории, чтобы прояснить загадочные моменты в содержании не только исторического эпоса и других жанров, но фольклора в целом и даже отдельных произведений. Так, белорусский литературовед, исследователь белорусско-литовских летописей В. А. Чемерицкий на примере публикации колядки «У Бэтлееме, доме ўбогім» делает поучительный вывод: «Нужно чаще обращаться и более внимательно относиться к старым изданиям, к работам и публикациям наших предшественников». Автор не затрагивает «вопроса о времени и месте возникновения комедии, ее авторства», считая, что «это требует специального исследования» [16, с. 313–314]. Какого? Полагаем, клиофольклористического. Его приметы обнаруживаются в работах П. А. Бессонова, Н. А. Янчука, Е. Ф. Карского и других ученых, поднимающих вопрос о мнимонародных исторических песнях и анонимных искусственных стихотворениях, представляющих крестьянский быт. Е. Ф. Карский свидетельствует о переходе некоторых из них в устное бытование, иными словами, от геноавтора к фольклорному «автору». В частности, он отмечает фольклоризацию песни «Из-за Слуцка, из-за Клецка», направленной, как он пишет, «против поляков» [17, с. 263]. Можно по-разному относиться к концепции и содержанию академического издания «Беларускі эпас» (1959) [18], но следует оценить клиофольклористический характер ряда комментариев, особенно в отношении песен, которые, с точки зрения составителей, являются историческими. Эта линия находит продолжение в работах Г. А. Петровской, Л. Немковой, С. Бориса, В. Чаропко и др. К сожалению, она почти теряется на фоне доминирующих в наше время локально-региональных и мифосемантических изысканий. В 1957 г. в книге «Мифологии» Р. Барт прозорливо писал: «Главное – это понять, что единство объяснения достигается не отсечением того или иного подхода, а, если следовать Энгельсу, диалектической взаимосвязью специальных наук, которые привлекаются в том или ином случае»

[1, с. 76]. По его мнению, введение понятий «интертекст», «интертекстуальность», «генотекст», «фенотекст» потребовало от ученых не только более «деятельного сотрудничества с текстом, но и интеграции наук в целом» [1, с. 420–421], с чем нельзя не согласиться.

Предпочтение, которое восточнославянские фольклористы оказывали метафизическим представлениям о народе как коллективном суперсубъекте, обнаруживает терроризм стоящей за ним идеологии, хотя и преломленной в свете прогрессивных тенденций науки XIX в., впервые акцентировавшей роль народа в создании устной словесности. Однако в наше время прежние универсалистские построения стали вызывать обоснованную критику в силу своей исторической неопределенности. Они, как отметил в 1993 г. С. В. Соколовский, «определяют (в универсалистской форме) лишь объект, не уточняя место и время» [19, с. 6]. Как возникают произведения фольклора? Кто является их автором? – так еще в 1967 г. обозначил большую проблему фольклористики В. Е. Гусев в книге «Эстетика фольклора». Что изменилось с тех пор? Почти ничего. Свою статью «Эпос и история», помещенную в XX томе «Русского фольклора» (1981), посвященного проблеме «Фольклор и историческая действительность», С. Н. Азбелев начинал привычным выражением: «Устный эпос в своем развитии – не только отражение истории народа, но и часть ее: история народного эпоса – важный факт общественного сознания и национальной культуры» [20, с. 3]. С завидным постоянством ученые по-прежнему избегают касаться проблемы фольклорного «автора». Создается впечатление, что она давно и убедительно решена или ее вообще не существует, но на самом деле она просто вычеркнута из работ по теории фольклора. Необходимость определить соотношение коллективного и индивидуального начал в фольклоре остро встала в связи с кардинальным изменением коммуникативной обстановки. Лишь недавно ученые начали приходить к соглашению, что фольклор может бытовать, распространяться и создаваться не только в устной форме, но и в письменном виде, как были вынуждены осваивать явление, получившее название «интернетлор», или сетевой фольклор. А это, в свою очередь, вновь вынесло на повестку дня вопрос о роли индивидуального творчества и значении фольклоризации современных определенно авторских произведений – литературоподобных или стилизованных «под фольклор», явно оказывающих влияние на обогащение современного народного творчества, в том числе в его устной форме. Здесь уже нельзя спрятаться за концепты «народ», «трудящиеся массы», «отдельные талантливые люди из народной массы», как это делалось раньше: время требует поиска новых решений.

Именно это имел в виду Я. Гримм, подчеркнув следующее: «Кажется, что по самой природе своей каждому народу дано свойство

самоограждения и противостояния чуждым воздействиям» [21, с. 60]. Этногенез восточнославянских народов сопровождался самоутверждением с помощью эпического творчества – русских исторических песен, своеобразных украинских исторических песен и дум, белорусского прозаического эпоса, содержащего, к примеру, легенды о змеборстве, абсолютно отсутствующие в русском фольклоре. Вновь сошлемся на Я. Гримма, который пришел к выводу, что «языку, эпосу привольно лишь в родном кругу, и пока они соприкасаются со своими берегами, поток расцветивает их краски» [21, с. 60]. Таким образом, фольклор – это и часть словесной культуры народа – народа говорящего, поющего, пляшущего, и одновременно в феноменологическом плане настоящая история народа – народа думающего, чувствующего, представляющего, мечтающего, но также ошибающегося и заблуждающегося; народа, который таким образом сам становится объектом устного повествования. Очевидно, что творческий посыл исходит не от массы в целом, которая инертна, а потому не способна на творческие усилия, как в свое время высказался отвергавшийся советской наукой испанский философ Х. Ортега-и-Гассет. Во все времена творчество было уделом склонных к нему индивидуумов. В плане одаренности они противостояли массе, но одновременно – сознательно или бессознательно – повышали ее нравственный уровень, умственный потенциал, историческое сознание, эстетическое чувство и т. д.

В. Ф. Миллер и М. Н. Сперанский не зря критиковали теорию коллективности фольклора. Избранники богов и духов, как в древности воспринимали певцов и поэтов сами народные массы, имели предшественников. Мы называем их геноавторами, поскольку они относятся к архаичной, антефольклорной стадии зарождения словесного творчества. Как в древности, так и в последующие эпохи геноавторы принадлежали к инициарной сфере словесного творчества. Их историческая миссия состояла в том, чтобы быть *начинателями*: сначала провозвестниками фольклора, а далее – создателями новых фольклорных жанров. При этом все древнее человечество функционировало, по определению О. М. Фрейденберг, «в едином биологическом, материальном, духовном процессе» [22, с. 20]. Формирование категории геноавторов было для него вопросом времени.

Основываясь на наблюдениях ученых, мы предварительно выделили четыре типа инициарного геноавтора: *бытового* типа (описан, к примеру, у саамов), *трудового* (описан у коми), *площадного* (хорошо описан в этнографической литературе) и *мистического* («шаманистского»). Первый тип – певец-импровизатор на тему «что я сейчас делаю», но представляющий себя в третьем лице, второй – импровизатор, организующий трудовые усилия группы и поддержанный ею, третий – импровизатор, задающий песенные строки для участ-

ников площадных действий, которые вслед за ним только повторяли текст. Их произведения – заготовки для будущей традиции, модели, способные наполняться новым содержанием и смыслом.

Четвертый тип сыграл ключевую роль в становлении и укреплении мифологического мировосприятия, развитии мифотворческого мышления и семантической мысли у прежде косной массы, формировании особой модели мира в результате расщепления прежней на два противостоящих полюса: мы, люди, этот мир – они, иной мир, иные сущности. В сознании древнего человека эти «они» существовали как феномены. Парадокс в том, что со временем люди в своей массе стали видеть и слышать их, рассказывать о встрече с духами и богами как о реальных событиях, произошедших с ними в действительности. Таким образом фольклоризировалось творчество древнего геноавтора особого мистического типа. Этот геноавтор практиковал вхождение в измененное состояние сознания для достижения вполне определенных целей – лечебных, охранительных, продуцирующих – с помощью иных сущностей, с которыми он якобы вступал в контакт, в чем и сам был уверен. В науке подобного рода функциональных личностей принято обозначать общим именем «шаман», хотя в разных культурах и традициях их, согласно этнографическим материалам, хлынувшим в Европу начиная с эпохи Великих географических открытий, называли по-разному. Полагаем, что с фигуры шамана – духовного вождя, врача, первого поэта и нарратора – начинается археология фольклорного «автора».

Не следует воспринимать фольклорного «автора» как переродившегося геноавтора-шамана. На самом деле это совершенно разные типы авторов, каждый из которых шел в культуре своей дорогой и передавал ей свое достоинство разными путями. Мы пришли к выводу, что фольклорный процесс обеспечивают четыре основных типа творческой личности: геноавтор, дающий ему толчок, фольклорный «автор», способствующий поступательному движению, эталонный исполнитель, сохраняющий эстетический уровень произведений, идеальный слушатель – носитель аксиологической парадигмы, обеспечивающий, согласно концепции П. Г. Богатырева, пассивно-коллективные формы бытования фольклора [23, с. 294]. Здесь важно подчеркнуть знаменательный исторический момент – переход от индивидуального творчества в многообразии его поисков сначала к индивидуально-массовому, а затем и к коллективному с фигурой «единичного множественного» (Ж.-Л. Нанси) фольклорного «автора». Выделяя три категории эпических певцов, А. М. Астахова, В. И. Чичеров и другие фольклористы, по сути, имели в виду геноавтора («творцы»), фольклорного «автора» («импровизаторы»), талантливого исполнителя («носители народного творчества»). А еще раньше

В. Миллер отмечал, что в среде донского казачества четко разделялись «песенники», пользующиеся всеобщим уважением и почетом, и рядовые исполнители, которых было великое множество.

В рамках исторической концепции авторства интенсивность фольклорного процесса предстает переменной величиной. Она то повышается, то понижается, причем повышается при «вбросе» новой жанрово-видовой модели, последовавшей от инициарного геноавтора и потребовавшей от фольклорного «автора» массы творческих усилий по ее усвоению, наполнению, переработке [24]. Так, например, историческая песня о взятии Казани известна во множестве вариантов и версий. Но в казацкой среде воспевался подвиг казаков, завоевавших этот город, а в среде обрусевшей мордвы бытовали песни, прославлявшие некую девушку Саманьку, обеспечившую победу. Освоение и закрепление нового постепенно понижает интенсивность процесса, переводит его в экстенсивный план и далее ведет к ослаблению традиции, сокращению сферы бытования и географического распространения жанра или его отдельных разновидностей. В любом случае причины сдвигов, ускорения или замедления следует искать в этноисторических и историко-политических обстоятельствах, что и должно быть одной из важных задач клиофольклористики. Существенный сдвиг, произошедший в осмыслении московско-казанской войны, можно объяснить гуманизацией фольклорного мышления. Устав от бесконечных войн, народ выражал свои пацифистские настроения в привычной символической форме. Широкое распространение получает песня «Соловей кукушку уговаривал», которую ученые относят к произведениям, сопутствующим историческим песням. В ней кукушка потому отказывается лететь в Казань-город, что он стоит «на крови».

Механика обработки исторических фактов инициарным и фольклорным «автором», о которых допустимо говорить как о соавторах-симбионтах, соединяющих жанр и текст, остается актуальной проблемой, требующей углубленного изучения. В белорусской фольклористике это *terra incognita*, но без ее уяснения невозможно понять, как соотносится белорусский фольклорный «автор» с национальным характером и национальной историей. В полемике с концепцией исторической школы фольклористика советского времени потеряла возможность развития интегративного клиофольклористического направления и целенаправленной подготовки особого типа ученого, в равной степени владеющего методикой филологического, исторического, этнологического, социокультурного анализа, что позволило бы убедительно решить ряд актуальных вопросов.

Наше время требует от ученых не умозрительных подходов, не голословных утверждений, а расширения методологической базы

исследований. Несмотря на признание целесообразности междисциплинарного подхода, сборник «Первый Всероссийский конгресс фольклористов» (2005), в который согласно аннотации вошли работы, посвященные наиболее актуальным историко-теоретическим и методологическим проблемам современной фольклористики, со всей очевидностью показал, что обоснование клиофольклористического направления не относится к числу приоритетных. А это значит, что, к примеру, столь важные проблемы, как генезис исторических песен русского народа, появившихся в беспокойный XVI в. и всколыхнувших фольклорный процесс, существование эпосных и безэпосных народов, не принимавшееся белорусскими учеными, феноменология украинских исторических песен и дум, белорусских исторических и топонимических легенд, по-прежнему остаются открытыми для исследователей.

По мнению Б. Н. Путилова, высказанному в середине прошлого века, «устное коллективное творчество приходит к новым устойчивым формам путем долгих поисков, через творческое переосмысление плодотворных и преодоление отживших традиций, через накопление новых элементов» [25, с. 66]. Данная метафизическая метафора, подменяющая собой антропологическую проблему, меньше всего применима к русским историческим песням: жанр появился вдруг, в XVI в., на протяжении жизни одного поколения. Он не рождался в результате долгих поисков, как представлялось ученым, относившим его возникновение к началу татарского нашествия на основании всего лишь одной балладной песни «Авдотья Рязаночка». Проблема также в том, что ученые даже не пытались понять, почему в пределах Великого Княжества Литовского, за исключением казачьего юга, обозначенный жанр отсутствовал. В XIX в., когда велась активная собирательская работа, белорусские исторические песни, относящиеся к этому периоду, не были зафиксированы. Полагаем, что без участия историков объяснить данный факт затруднительно, но в современных фольклористических трудах новейшие теоретические и методологические разработки, исторические и этнопсихологические источники не столь востребованы, как хотелось бы.

На переломе XX и XXI вв., судя по авторефератам кандидатских диссертаций, посвященных историческим песням, как и полвека назад, доминирует мысль об активизации «процесса историзации народного сознания», осознания народом себя «как движущей силы исторического процесса». М. С. Родионову, автору диссертации «Эволюция жанра русской исторической песни XVI века в контексте процесса историзации сознания народа» (1998), причина видится в политике Ивана IV: «Блестящая победа и ликвидация внешней опасности со стороны Казани, активизация борьбы с боярством, олицетворя-

ющим для народа источник всех бед и несчастий, преодоление феодальных усобиц – все это не только сделало Грозного народным героем, но и сформировало новые исторические условия, новую, ранее не известную общественно-политическую ситуацию, анализ которой неизбежно должен был повлиять на состояние народного сознания, как это бывает на качественно новых этапах истории» [26, с. 4]. Вслед за ним еще большая слава «бурной историзации» народного сознания обнаруживается в автореферате диссертации Д. М. Павлова «Нижегородские исторические песни как исторический источник» (2006). По его версии, «песни отразили приобретение народом способности мыслить глобально, видеть связь явлений прошлого и настоящего, умение проецировать их на будущее, оценивать все происходящее с позиции общенациональных интересов» [27, с. 14–15]. Кроме того, народ, по его мнению, «объективно понял, что за всеми жестокостями первого русского царя стояло стремление вывести Русское государство из международной изоляции, поставить его в один ряд с ведущими мировыми державами» [27, с. 6]. Правда, диссертант все же отметил, что в исторических песнях, созданных в Новгороде, царь оценивается негативно. На наш взгляд, это вполне закономерно, если учесть все обстоятельства погрома, учиненного царем, в том числе ликвидацию веча. Они нашли отражение во многих исторических источниках. Московские бояре также пытались противиться безжалостным казням «изменников», однако в конце концов вынуждены были согласиться на введение опричнины и наделение царя исключительным правом казнить и миловать, что вполне могло привести к появлению оппозиционной поэзии.

При тенденциозном освещении генезиса исторических песен и определенной инерции в понимании их специфики исследователю, тем более из Беларуси, трудно решиться на то, чтобы взглянуть на проблему свежим взглядом. В качестве главного содержательного элемента творений фольклористы называли реальные политические конфликты XVI в. Правда, Б. Н. Путилов слегка недоумевал по поводу того, что они оказались почему-то «важные для народа» [28, с. 7–8], хотя ничего удивительного в этом нет. Нельзя отрицать того, что историческое сознание народа постоянно расширялось. Об этом говорит и огромное количество местных легенд – исторических и топонимических, и разработка песенных эпических форм (у белорусов в силу особенностей этнопсихотипа фольклорного «автора», отличного от русского, они отсутствуют), и появление жанров «народного» христианства, через которые простой люд приобщался к мировой истории. Вместе с тем трудно не увидеть, насколько мощный культурный толчок был получен именно в XVI в. Даже балладу «Теща в плену у зятя» некоторые ученые, в частности В. И. Чичеров

и В. К. Соколова, датировали XVI в., связывая ее с событиями на юге России. При описании диахронии русской культуры и правил связного перехода от одной стадии к другой И. П. Смирнов назвал характер культуры XVI в. кризисным, устремленным в будущее на основании появления антижанров, поскольку жанры обрели свободу эволюционировать в направлении, противоположном запрограммированному. В качестве примера он ссылается на «Историю о великом князе Московском» Курбского, «которая представляет собой случай негативной агиографии». Такова же, по его мнению, «природа тех абсолютно новых социальных институтов, которые явились на Руси в XVI в.: опричнины, патриаршества, выборного царя, закабаления крестьян» [29, с. 362–363]. Но такова же, видимо, была природа генетических и идейно двойственных исторических песен.

В научных работах принято скромно говорить, что автор не претендует на окончательное решение той или иной проблемы, и это всегда правда, о чем свидетельствует история фольклористики: в ней масса вопросов, к которым возвращаются вновь и вновь. Однако на что-то он все же должен претендовать, за что-то должен отвечать, иначе незачем братья за спорные темы, чтобы только в очередной раз подчеркнуть их сложность и необходимость дальнейшего, более глубокого изучения. В данном случае мы твердо убеждены в следующем: при клиофольклористическом подходе выясняется, что исторические песни не возникли спонтанно в гуще народных масс в результате развития их исторического сознания или некоего мифического политического прозрения. Это был взрыв инициарного творчества, в своем генезисе не имеющего отношения к народному, но использующего знакомые народу эпические приемы.

Еще в начале XX в. в книге «Песни времени царя Ивана Грозного» (1914) С. К. Шамбинаго четко обозначил мысль об агитационном характере исторических песен. Разумеется, он не связывал это с пропагандистской работой двух типов инициарного автора, как это представляется нам, – политически ангажированного, целенаправленно формирующего положительный образ царя, и оппозиционного. Возрождение в позднем Средневековье, отмеченном борьбой за централизацию власти, давних культурных традиций сочинения хвалебных песен в честь правителей было закономерным явлением. Как известно, панегирики в честь воинских побед и деяний конунгов слагали скалды. Высказывалось предположение, в частности Р. С. Липец, что «победные песни» могли внедряться в русский эпос через наемников-варягов – членов княжеских дружин. В период ранней восточнославянской государственности струны певца, по свидетельству автора «Слова о полку Игореве», князю славу рокотали. Жанр песен-слав с течением времени исчез, но в последующую эпоху его

функциональным продолжением можно считать два жанра – жанр устных исторических песен и письменных панегириков, в том числе летописных. Существование придворных песен следует из сообщения Олеария: желая повеселиться за пирушкой, царь приказывал петь песни, сложенные о завоевании Казани и Астрахани. В. Миллер предполагал, что их исполнителями, скорее всего, были скоморохи, которых привечали при дворе. Полагаем, что во всяком случае именно они могли быть создателями определенной части как хвалебных, так и инвективных песен, разносить данные произведения по княжеству и за его пределами, делая достоянием широких масс.

Почему же молчала эпическая песенность в Великом Княжестве Литовском? И молчала ли? Мы не знаем ответа на эти вопросы. Возможно, причина молчания или песенной речи кроется в особенностях государственного устройства ВКЛ и стиля придворной княжеской жизни. Возможно, есть тому прямые или косвенные исторические свидетельства, обращение к которым прояснило бы проблему. Оставил же после себя труд «О церемониях Византийского двора» Константин VII Багрянородный (905–959). На определенные размышления наводит существование летописных «похвал». Ярким примером является «Похвала вялікаму князю Вітаўту». В жанровом отношении, как ее определяет В. А. Чемерицкий, «это не обычный рассказ о конкретных исторических событиях, а волнующее лирическое слово про великого князя, торжественный апофеоз величественных итогов его государственной деятельности» [30, с. 76]. Легендарная летописная история происхождения литовских князей и шляхты от знатных римских фамилий наверняка фольклоризировалась, существовала в разных версиях, имела хождение в шляхетской среде. Но где тогда исторические песни про великих князей, государство которых было обширнейшим в Европе?

Фактически современники исторических песен XVI в. столкнулись с ярко выраженным, говоря современным научным языком, идеологизированным типом «письма», функция которого состояла, с одной стороны, в идеализации образа царя, затушевывании его гневливости, «переводе стрелок» аморфного политического сознания народа на измены и бесчинства неугодных государю людей, но с другой – в его развенчании с помощью «антижанра». Отсюда следует, что один геноавтор конституировался политической властью, а другой – сопротивлением ей. И здесь не обойтись без синергии клиофольклористики и этнопсихофольклористики, а также понятия «социальное бессознательное» (термин Э. Фромма).

Вряд ли казни, убийства, расправы без суда и следствия могли стать фактором, способствующим совпадению интересов царя и народа. Вряд ли бесконечные войны, погромы, разорение и опустошение земли, сопровождавшиеся началом закабаления крестьян, могли

радовать народ, который якобы готов был терпеть бедствия только ради того, чтобы родное Московское государство стало в один ряд с ведущими мировыми державами. Скорее вещи, травматичные для общественного сознания, переводились в область бессознательного. В массовом сознании правитель ассоциировался с отцом, и это, вероятно, свойственно всем средневековым народам. Поэтому то, что не отвечало укоренившемуся представлению, тонуло в социальном бессознательном. Народное сознание противилось самой мысли о возможности сыноубийства, переводило факт убийства царем собственного наследника в социальное бессознательное и всей душой принимало версию о спасении царевича. Так, во всех районах бытования эпической традиции записывались песни о гневе Ивана Грозного на сына, о спасении его дядей – Никитой Романовичем и даже о казни Малютки Скуряткина, с которого царь приказывает снять с живого шкуру. Но вот интересная деталь: в них, как правило, речь идет не о царевиче Иване, который то ли был убит царем, то ли, по другой версии, умер через десять дней после конфликта с отцом по дороге на богомолье, а о Федоре, который на самом деле был жив и тем самым подтверждал «правдивость» песенной информации. Существовали ли песни, где смерть царевича подавалась как реальная? Вполне возможно. Косвенно об этом свидетельствует вариант о мгновенном исполнении приказа царя, соотносимый с формулой самодержавных указов «Царь указал и бояре приговорили», и сопутствующем ему далее запоздалом причитании Ивана Грозного: «Вы пошлите моих грозных палачёв, / Берите царевича за белые руки, / Ведите его ко новым релям, / Ко новым релям, к петле шелковой!» [19, с. 80].

Царь-батюшка, как и *pater patria*, далеко не пустое определение. Недаром исследователи говорят о живучести царистских иллюзий в среде русского народа, которыми подпитывались песни с исторической тематикой, об утопических надеждах разных народов на справедливого «отца» и неискоренимых попытках как обелить, так и очернить историческое прошлое.

Вряд ли обычные в эпоху Ивана Грозного казни могли стать фактором расширения исторического сознания русского народа: подобное было известно и ранее. Способствовали этому эпические произведения? Скорее песни, как правильно указывает ряд исследователей, поддерживали и искусно подогревали царистские иллюзии народа, что в очередной раз возвращает к проблеме взаимоотношения инициарного геноавтора и фольклорного, а обоих – в их отношении к власти. Можно понять М. Фуко, который в курсе лекций «Надо защищать общество», прочитанных в 1975/76 учебном году в Коллеж де Франс, настаивал на релятивистском характере власти, всегда вызывающей сопротивление ей.

Отмеченное Д. С. Лихачевым «стадиально более новое историческое сознание», обращенное не к старине, как в былинах, а к текущему моменту [31, с. 263], в культурном плане характеризует, на наш взгляд, не народ в целом, а инициарного геноавтора, создавшего модель исторических песен с их разомкнутым художественным временем. Полагаем, что они появились в ответ на политический заказ, с одной стороны, и как оппозиционный вызов власти Ивана Грозного – с другой. Отсюда следует, что при своем зарождении исторические песни XVI в. питались из разных идеологических источников, но далее, при фольклоризации, – уже из народных. В этом плане уместно вспомнить справедливое замечание Б. Н. Путилова, что «живая народная традиция не донесла многого из того, что когда-то слагалось и пелось» [25, с. 71]. Но что именно не донесла? Скорее всего, именно оппозиционную поэзию. О ее существовании косвенно свидетельствует А. Курбский, который и сам собирался не молчать, а обличать: она была просто задушена пропагандистской машиной царя, широко использовавшей *инфранжанры* – ложные слухи и сплетни, пронизывающие все слои общества. В типологическом плане политтехнологии XVI в. ничем не отличались от современных. Известно, каким ореолом сплетен была окружена мать малолетнего царя Елена Глинская, проводившая разумную государственную политику, но негодная московским боярам по политическим мотивам. Открылось, что в 70-е гг. прошлого века спецслужбы одной западной страны целенаправленно занимались дискредитацией диссидентов, распуская о них порочащие слухи. Появление интернета способствовало широчайшему распространению «грязных» политтехнологий, но одновременно обнародовался целый ряд проблем, которые по разным причинам замалчивались.

Когда после знаменитого столичного пожара было, по словам А. Курбского, «великое возмущение всего народа московского», вряд ли простой случайностью можно объяснить появление песни о его причине – происках «господ Шереметивых», приказ которых якобы исполнила ключница:

Выходила его верна ключница в темны выходы его,
Зажигала верна ключница воска ярого свечу,
Заронила верна ключница в порохову его казну [19, с. 205].

Вполне вероятно, что «верные» люди распускали по Москве разные слухи, вели «прекрасную, смиренную беседушку» о виновниках пожара, чтобы направить народный гнев в удобное власти русло. Этот момент нашел отражение в ряде песен, содержащих ответ на вопрос «Отчего наша матушка каменна Москва загоралася?», где упоминается «беседушка», во время которой «добрые люди» говорят

«речь хорошую» о роли в поджоге «большого господина Шереметева» и его же «верных ключницы» [19, с. 205–206]. Таким образом, слухи и песни согласно резонировали друг с другом, отсылали друг к другу, тем самым усиливая «правдивость» сообщений.

Характер художественного мышления ангажированного инициарного геноавтора, намеренное искажение исторических фактов обнаруживаются не только при сопоставлении песен с письменными свидетельствами, но и при сравнительном анализе песен на одну и ту же тему – царских казней. Столь же умело, но по той схеме, что и в песне о гневе царя на сына, заподозренного в измене, затушевывается казнь Иваном Грозным одного из своих шуринов – Михаила, брата его жены Марии, дочери кабардинского князя Темгрюка, на которой он женился в 1561 г. О Михаиле, убитом по приказу царя, в песне нет ни слова: речь опять-таки идет о живом – Мамстроке, выведенном под именем Кострюк, Кастрюк или Кострюг. Показательно, что род кабардинского князя зачисляется по линии сразу трех исторических противников московского правителя – четко Литвы, татар и косвенно бояр: оказывается, он берет жену «не у нас во Русе, // А берет в проклятой Литве, // У того ли у татарина, // У мурзы, у боярина» [19, с. 68]. Речь, естественно, идет о Великом Княжестве Литовском, Русском и Жемойтском, в состав которого входили белорусские земли и откуда родом Елена Глинская. Исследователи считают, что его православное население – народ и часть верхов – тянулось к братьям по вере, а не к католическому Польскому Королевству, но, как видим, это не помешало общей негативной коннотации Литвы в русских исторических песнях. Кострюк предстает не простым бахвалом, а наглецом, даже на свадебном пиру не скрывающим своих намерений. По словам автора песни, именно в царском застолье он замышляет государственный переворот через поединок – «за проклад поводитися»:

Он и хочет каменну Москву нашу
Во полон себе взять,
И хочет во Кремль-город взодти,
И хочет сесть на камешки,
И хочет с нас пошлины брать [19, с. 64].

Здесь, как и в былинах, находятся поединщики, причем самого простого звания, отзывающиеся, подобно сказочному герою, на клич царя и посрамляющие хвастуна, пустив его «в чем мать родила»: «Он сором-ат ладонью зажал, // А сам в подклеть побежал» [19, с. 71]. Большого унижения, кажется, трудно придумать, недаром исследователи относили данное произведение к скоморошьим. Песня завершается сентенцией царя, последовавшей в ответ на упреки жены. Из нее следует, что царь любит свой народ и гордится простыми людьми:

«Не то-то мне дорого, // Что татарин хвалится, // А то дорого, что крестьянин тешится» [19, с. 66], «русак насмежается» [19, с. 68]. Стоит учесть, что в данном случае речь идет о том самом историческом крестьянине XVI в., обязанном началом своего закабаления указам именно Ивана Грозного, а не его предшественников. Автора песни меньше всего интересовала историческая правда, главная его цель – инвективно-панегирическая. В песнях преподносится отшлифованный, хорошо продуманный образ царя – грозного по отношению к врагам и изменникам, но справедливого судьи, содержателя всей Руси, сберегателя каменной Москвы [19, с. 64, 66, 83].

Неразработанность теории устно-поэтического творчества, из которой изгонялась проблема фольклорного «автора», оперирование тезисом о народе как творце фольклора, а позже о диалектическом единстве индивидуального и коллективного начал в фольклорном творчестве (хотя о каком «индивидуальном» можно говорить применительно к народному творчеству?!) приводили к смещению акцентов в выводах. В российской фольклористике основательно проанализированы варианты и версии исторических песен, известные по записям разных лет, но также дается (полагаем, нечаянная) характеристика русского народа как немилосердного, что вызывает недоумение. С точки зрения клиофольклориста идеализация народа, якобы разом достигшего такого просветления своего исторического и политического сознания, что помогло ему без особых усилий прекрасно разбираться в происходящем, и его одновременная демонизация одинаково опасны для науки. Некоторые исследователи исторического эпоса просто не замечали, что, приписывая православному народу чувство «жестокой радости» по поводу расправ царя с явными и вымышленными противниками, они невольно искажали его облик. Это чувство действительно свойственно толпе, массам (в том значении, которое им придавал Х. Ортега-и-Гассет, говоря о феномене массового человека в XX в.), но никак не народу в целом: жестока толпа, бездумна масса, но народ милосерден и жалостлив – свидетельство тому его фольклор и особенности этнопсихотипа фольклорного «автора». Иное дело – самодержец, убежденный в божественной природе царской власти и праве на произвол: «А жаловати есмя своих холопей вольны, а и казнити вольны же есми были» [32, с. 26]. Насилие в отношении населения, прежде всего боярского сословия, открыто носило характер репрессий, право было представлено практически одной статьей – «измена», причем речь шла об измене царю. И достаточно было намек или навета, чтобы в действие вступал самодержавный закон, жестокий даже в отношении населения целых городов, подвергавшихся опале или разорению. В условиях активной фольклоризации исторических песен (а она была именно такой, по-

сколькx песни дожили до XIX в., когда появились публикации записей) формировался особый тип фольклорного «автора», изo всех сил пытавшегося соединить несоединимое – жестокую историческую реальность и христианскую мораль, сыноубийство и милосердие, репрессии и право, критику и оправдание.

Ментальная и психологическая потребность человека в новом, удивительном, необычном, даже фантастическом давно нашла в науке концептуальное объяснение. История как текст по-настоящему входит в народное сознание в эпоху ранней государственности. Однако в словесном творчестве первотектон исходит не от абстрактного коллектива, а от инициарного геноавтора, чутко улавливающего ветер времени. Социально-исторически он реален и многолик: шаман, жрец, служитель культа, дружинный певец, скоморох, талантливый человек из города, посада, провинции, короче – представитель верхов и низов, предоставляющий историческому тексту возможность двигаться сквозь художественное произведение. Инициарный автор обеспечивает ускорение фольклорного процесса. Его позиция – это позиция модели, а фольклорного «автора» – «позиция речи» (термин Ю. Кристевой), позиция стиля. Историко-культурная роль последнего состоит в создании и трансляции фольклорного стиля в его жанровых версиях. Он талантливый носитель эталонной модели жанра и его разновидностей, эталонного исполнения произведений, что обеспечивало ему авторитет в глазах общества и давало право на импровизацию, которая украшала традицию, не давая ей застыть. Следы инициарного геноавтора остаются в истории только благодаря творческой поддержке фольклорного «автора».

Таким образом, «работа на стыке дисциплин... по-настоящему (а не просто в виде благих пожеланий)... начинается тогда, когда единство прежних дисциплин раскалывается – порой даже насильственно, с шумными потрясениями, обусловленными модой» [1, с. 413]. Нам уже приходилось писать об археологии белорусского устно-поэтического творчества как проблеме клиофольклористики, о продуктивной перекличке методов археологии и исторической фольклористики, об их возможной синхронизации при обращении к генезису фольклора и истокам отдельных жанров, о видимом различии результатов реконструкции – культурные артефакты у археологов и архаичные смысловые структуры у клиофольклористов.

При должном уважении к тексту по-иному видится в фольклоре отношение «автор – произведение». Если прежде ученые налагали на устное народное творчество коллективного автора, то в клиофольклористических исследованиях акцентируется наложение фольклорного творчества на историю человечества, этноса, автора. В национальном фольклоре практически всегда означается один и тот же текст:

текст внутренней истории народа, находящейся на грани с реальностью. Фольклор может существовать и развиваться только под отеческой сенью текста. Означаемое этого текста бесконечно дробится. Тысячами смыслов он движется сквозь разные жанры, ярче всего проявляя себя в эпических произведениях.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1994.
2. *Фуко М.* Нужно защищать общество. СПб., 2005.
3. *Пропт В. Я.* Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976.
4. *Чичеров В. И.* Итоги работ и задачи изучения русских былин и исторических песен // Основные проблемы эпоса восточных славян / Акад. наук СССР. М., 1958. С. 15–47.
5. *Скрипиль М. О., Путилов Б. Н.* Народное поэтическое творчество периода укрепления централизованного Русского государства (XV–XVI вв.) // Русское народное поэтическое творчество : в 3 т. / отв. ред. В. П. Адрианова-Перетц. М. ; Л., 1953–1956. Т. 1: Очерки по истории русского народного поэтического творчества X – начала XVIII века. С. 301–347.
6. *Рыльский М. Ф.* Итоги и задачи изучения украинских дум и исторических песен // Основные проблемы эпоса восточных славян / Акад. наук СССР. М., 1958. С. 193–216.
7. *Каргин А. С.* Комплексный подход к изучению фольклора: от полидисциплинарности к интерконтекстуальной фольклористике // Первый Всесоюзный конгресс фольклористов : сб. докл. / отв. ред. А. С. Каргин. М., 2005. С. 29–43.
8. *Ковалева Р. М.* Феномен инициарного словесного творчества относительно устно-поэтического // Актуальные проблемы теории литературы и фольклора. Вып. 3. Минск, 2014. С. 83–97.
9. *Ковалева Р. М., Приемко О. В.* Интегративная фольклористика. Минск, 2017.
10. *Васілевіч У. А.* Збіральнікі. Минск, 1991.
11. Русский фольклор: материалы и исследования : в 20 т. / Ин-т рус. лит. М. ; Л., 1956–2008. Т. XV: Социальный протест в народной поэзии / ред. А. А. Горелов. 1975.
12. Этническая история и фольклор / под ред. В. С. Линец ; Ин-т этнографии АН СССР. М., 1977.
13. Беларуская фалькларыстыка: Збіранне і даследаванне народнай творчасці ў 60-х гг. XIX ст. – пачатку XX ст. / Г. А. Пятроўская [і інш.]. Минск, 1989.
14. *Емельянов Л. И.* Методологические принципы исторической школы и их критика в советской фольклористике // Русский фольклор: материалы и исследования : в 20 т. / Ин-т рус. лит. М. ; Л., 1956–2008. Т. XVI: Историческая жизнь народной поэзии / ред. А. А. Горелов. 1976. С. 3–34.
15. *Балашов Д. М.* Из истории русского былинного эпоса // Русский фольклор: материалы и исследования : в 20 т. / Ин-т рус. лит. М. ; Л., 1956–

2008. Т. XV: Социальный протест в народной поэзии / ред. А. А. Горелов. 1975. С. 26–54.

16. *Чамярыцкі В. А.* Жыватворная спадчына: выбранае / прадм. Г. Кісялёва. Мінск, 2017.

17. *Карский Е. Ф.* Белорусы : в 3 т. / коммент. Т. И. Вабищевич, В. М. Казберука, О. П. Кричко. Минск, 2007. Т. 3, кн. 2: Очерки словесности белорусского племени.

18. *Беларускі эпас* / пад рэд. П. Ф. Глебкі і І. В. Гутарава. Мінск, 1959.

19. *Собрание народных песен П. В. Киреевского* : в 2 т. / ред. А. Д. Соймонов. Л., 1977. Т. 1.

20. *Азбелев С. Н.* Эпос и история (один из теоретических аспектов) // *Русский фольклор: материалы и исследования* : в 20 т. / Ин-т рус. лит. М. ; Л., 1956–2008. Т. XX : Фольклор и историческая действительность. 1981. С. 3–9.

21. *Гримм Я.* *Немецкая мифология* // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе* / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 54–72.

22. *Фрейденоберг О. М.* *Миф и литература древности*. М., 1998.

23. *Богатырев П. Г.* *Народная культура славян* / сост. Е. С. Новик, Б. С. Долгин ; под ред. Е. С. Новик. М., 2007.

24. *Ковалева Р. М.* *Фольклорный процесс* // *Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 750-годдзя з дня нараджэння Дантэ Аліг'еры і 85-годдзя У. Караткевіча* : матэрыялы XII Міжнар. навук. канф., Мінск, 22–24 кастр. 2015 г. : у 2 ч. / пад рэд. Г. М. Бутырчык. Мінск, 2016. Ч. 2. С. 236–244.

25. *Путилов Б. Н.* *О некоторых проблемах изучения исторических песен* // *Русский фольклор: материалы и исследования* : в 20 т. / Ин-т рус. лит. М. ; Л., 1956–2008. Т. I. 1956. С. 63–77.

26. *Родионов М. С.* *Эволюция жанра исторической песни XVI в. в контексте процесса развития исторического сознания народа* : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.19. Челябинск, 1998.

27. *Павлов Д. М.* *Нижегородские исторические песни как исторический источник* : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.09. Н. Н., 2006.

28. *Путилов Б. Н.* *Русский исторический песенный фольклор XIII–XVI вв.* М. ; Л., 1960.

29. *Смирнов И. П.* *Мегаистория. К исторической типологии культуры*. М., 2000.

30. *Гісторыя беларускай літаратуры: Старажытны перыяд* / М. М. Грынчык [і інш.]. Мінск, 1998.

31. *Лихачев Д. С.* *Поэтика древнерусской литературы*. М., 1967.

32. *Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским* / текст подгот. Я. С. Лурье и Ю. Д. Рыков. Л., 1979. С. 26–54.

ИНТЕГРАТИВНАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА КАК УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА

В белорусских вузах фольклористика занимает прочное положение как академическая дисциплина, обеспеченная рядом учебников. Известно, что фольклор как вид искусства при всей своей традиционности находится в постоянном движении, поэтому фольклористике приходится совершенствовать аналитический инструментарий и методологический базис. Представители университетской школы фольклористики на протяжении десятилетий анализировали процессы, происходящие в фольклоре, идентифицируя их и вводя в научный континуум информацию о них. Например, на страницах собственного ежегодного издания фольклористов БГУ – сборника научных работ «Фалькларыстычныя даследаванні» (2004–2021. Вып. 1–16) – векторы исследовательского поиска обозначены путем представления соответствующих рубрик: «Фольклор в контексте культуры», «Фольклор и мифология», «Фольклор и литература», «Фольклор и гендер», «Фольклор и язык», «Аспекты социофольклористики и этнофольклористики», «Фольклористика и психология» и др. Так постепенно происходила констатация факта существования интегративных явлений в фольклоре и, как следствие, расширение поля фольклористических исследований с выходом в иные дисциплины, обращение фольклористики к методологическим наработкам других наук: культурологии, лингвистики, психологии, мифологии, этнологии, социологии и др. Как подчеркнула Р. М. Ковалева, «специфика современной филологической фольклористики определяется тем, что она находится на стыке с другими науками разного профиля, кроме своего классического ядра, где формируется область интеграции, обозначаются особые подходы к ее изучению» [1, с. 10]. Исследовательница отмечает, что «наука об устном народном творчестве способна взаимодействовать с рядом других дисциплин, образуя поле интегративных

исследований» [1, с. 8]. Таким образом, логика развития научно-исследовательского вектора привела представителей университетской школы фольклористики к мысли о необходимости нового, интегративного, подхода к решению фольклористических проблем.

В 2011 г. фольклористы филологического факультета подготовили коллективный сборник «Вулей і пчолы. Вектары сучаснай фалькларыстычнай школы БДУ» [2], в котором активно использовался и расшифровывался термин «интегративная фольклористика». Отдельные разделы сборника посвящались проблемам мифофольклористики, гендерной фольклористики, социофольклористики, этнофольклористики. Был очерчен круг интегративных направлений в самой фольклористике, на конкретном материале анализировались интегративные процессы в жанровом поле фольклора, а также интеграция фольклорного и мифологического в пределах национальной мифосферы.

Выполнение под руководством Р. М. Ковалевой исследовательских проектов «Локально-региональные парадигмы белорусского фольклора» (2006–2010), «Изучение интегративных процессов в белорусском народном творчестве: типология, динамика, современное состояние» (2011–2015), «Комплекснае даследаванне інтэграцыйных працэсаў у сферы слоўнага мастацтва беларусаў» (2016–2020), включенных в Государственную программу научных исследований (ГПНИ) и соответствующих одному из главных направлений фундаментальных и прикладных научных исследований Республики Беларусь, утвержденных постановлением Совета Министров Республики Беларусь, позволило нам разработать оригинальную концепцию интегративной фольклористики.

С сожалением констатируем, что наши научные наработки в русле интегративных исследований в области фольклористики не сразу нашли отражение в учебном процессе. Так, в 2009 г. было издано методическое пособие Р. М. Ковалевой и О. В. Приемко для преподавателей дисциплины «Фольклористика» [3], в котором авторы в основном ориентировались на положения фольклористики XX в. При презентации темы «Фольклористика в системе филологических и общественных наук» традиционно обозначалась тесная связь фольклористики с литературоведением, мифологией, этнографией, диалектологией, психологией, социологией и др., однако выяснение характера этой связи оставалось в области намерений. Со временем стало очевидно, что традиционная подача материала не вполне соответствует современному состоянию фольклористики, которая, как мы смогли убедиться, вслед за другими науками аккумулировала новейшие методологические достижения в русле междисциплинарных исследований.

Мы пришли к выводу, что для актуализации институционального статуса современной филологической фольклористики необходимо отказаться от односторонней трактовки фольклористики, акцентировать внимание на интегративных связях, обусловленных характером интегративных отношений внутри самого фольклора, расшифровать и осмыслить уровни взаимоотношений с другими науками.

Свою дальнейшую задачу фольклористы кафедры теории литературы филологического факультета БГУ увидели в том, чтобы дать студентам представление о диапазоне исследовательских возможностей интегративной фольклористики, диалогичной по своей природе, очертив ее грани. Доценты Р. М. Ковалева и О. В. Приемко подготовили учебно-методическое пособие «Интегративная фольклористика» [4]. Кроме того, в 2020 г. вышло учебно-методическое пособие Р. М. Ковалевой «Актуальные вопросы фольклористики как интегративной дисциплины». В нем автор, рассматривая социально-историческое, мифоритуальное и жанрово-видовое в фольклоре, определяет статус, роль и будущее фольклористики, вполне справедливо называя интегративную фольклористику «наиболее перспективной областью фольклористики» [1, с. 7], при этом подчеркивая свою обеспокоенность проблемой экологической безопасности филологической фольклористики и подсказывая направления ее укрепления.

Накопленный при исследовании проблем интегративной фольклористики опыт пригодился нам при решении учебных задач. Так, при изложении материала учебной дисциплины «Фольклористика» для студентов I курса мы, апробируя новую информацию, усиливали акцент на различных лекционных темах, например «Мифосфера и фольклор», «Проблема фольклорного “автора”», «Типология фольклоризма» и др. Для студентов разных специальностей фольклористами кафедры были разработаны спецкурсы «Интегративные процессы в сфере словесного искусства» и «Традиционные и новые подходы к изучению словесного творчества», в рамках которых обучающимся предлагаются темы «Тернарная система словесного искусства», «Волны фольклоризации», «Психопэтика и психоанализ» и др.

В 2018/19 учебном году на филологическом факультете БГУ была введена дисциплина «Интегративная фольклористика», включенная в компонент учреждения высшего образования цикла дисциплин специальной подготовки, предусмотренный стандартом и учебным планом подготовки студентов магистратуры по специальностям 1-21 80 09 «Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)» и 1-21 80 10 «Литературоведение». Отметим, что к моменту внедрения учебная дисциплина «Интегративная фольклористика» была обеспечена необходимым информационно-методическим материалом.

Учебным планом и программой по дисциплине было предусмотрено 30 часов на проведение лекционных занятий, 6 часов – на проведение практических. Цель курса «Интегративная фольклористика» состояла в том, чтобы ознакомить магистрантов со структурой и содержанием современной фольклористики как интегративной науки, обучить традиционным и новым методам изучения фольклора с учетом синергии составляющих фольклористики частей: мифофольклористики, лингвофольклористики, этнофольклористики, социофольклористики, психофольклористики, что определило порядок презентации лекционного материала.

Мы посчитали логичным для начала обратиться к ретроспективному аспекту и показать студентам магистратуры путь фольклористики, которая только к концу XIX в. приобрела самостоятельный статус, от дифференциации к интеграции, но уже на совершенно ином методологическом уровне. Внимание магистрантов обращалось на то, что в XX в. фольклористика – это уже вполне сложившаяся самостоятельная дисциплина, имеющая устойчивое ядро классических работ и собственный научный дискурс, включающий в себя такие разделы, как теория фольклора, история фольклора, история фольклорных жанров, историография фольклористики, организация и методика собирания фольклора, систематизация архивных фондов, текстология и принципы издания фольклора.

На лекциях мы показали специфику современной фольклористики, состоящую в том, что она вся, кроме своего классического ядра, т. е. филологической фольклористики с особым предметом изучения, находится на стыке с другими науками разного профиля, где формируется область интеграции, обозначаются особые подходы к изучению фольклора. Выделение интегративной фольклористики меньше всего посягает на устоявшиеся представления о фольклористике, ее филологических целях и задачах, объекте и предмете исследования. Объективная необходимость оценить состояние данной дисциплины с учетом новых тенденций привела нас к выводу, что интегративная фольклористика выступает в качестве системного целого по отношению к ее частям: лингвофольклористике, этнофольклористике, эстофольклористике, мифофольклористике, психофольклористике, социофольклористике. Акцентируя внимание студентов на том, что интегративная фольклористика – открытая система, Р. М. Ковалева предлагает обучающимся вполне эвристическое задание: разработать ее новые ветви, к примеру придумать название для фольклористики, сфокусировавшейся на анализе территориального распространения тех или иных фольклорных явлений. Интересно, что одна из номинаций, предложенных слушателями, – геофольклористика – соотносилась с предложенной преподавателем. Студенты пришли к вы-

воду, что возможно появление и оформление иных интегративных направлений фольклористики. Наше собственное представление об интегративной фольклористике постепенно расширялось: в частности, была обозначена клиофольклористика со своим кругом задач.

Из представленных в лекционном континууме тем («Интегративные процессы в фольклоре и системе словесного искусства как предмет изучения», «Интегративные процессы в фольклористике», «Концепция интегративной фольклористики», «Национальная мифосфера и фольклор», «Мифофольклористика», «Лингвофольклористика», «Социофольклористика» и др.) наибольший интерес у магистрантов вызвали разделы «Мифопоэтика», «Психофольклористика», «Этнопсихотип фольклорного автора» и «Психопоэтика фольклора».

Термин «мифопоэтика» получил распространение в литературоведческих и фольклористических исследованиях последних лет. Он составлен из двух вроде бы знакомых и понятных слов – «миф» и «поэтика», что создает ложное представление о его естественности и прозрачности. Однако на лекциях слушатели имеют возможность убедиться в том, что понятия «миф» и «поэтика» сами до сих пор находятся в дискуссионном поле. Кроме того, магистрантов предупреждают от некорректного использования ритуально-мифологической методологии, получившей название «мифопоэтика». Имеется в виду ситуация, когда исследователь при рассмотрении мифологемы просто «вычитывает» ее смысл из словарей и энциклопедий, берет в готовом виде, не сообразуясь с контекстом. Чтобы помочь молодым исследователям самоопределиться в данных вопросах, преподаватели рекомендуют обращать внимание на модус произведения, который в ряде случаев становится ключом к пониманию истоков мифопоэтического в отдельном произведении, цикле, жанре.

В лекционном формате преподаватели стараются предлагать вопросы, ответы на которые по-прежнему находятся в дискуссионном поле и требуют углубленной разработки антропологии фольклора. Современная фольклористика избегает, например, важных вопросов о том, кто является автором фольклорного произведения, какие страсти и побуждения толкали фольклорного «автора» на путь творчества, какова психопоэтика фольклорного (авторского) и персонажного повествования. В поисках ответов на них мы рекомендуем обращаться к такой ветви интегративной фольклористики, как психофольклористика.

Круг психофольклористических проблем, подлежащих изучению, выглядит следующим образом: психология фольклорного творчества; этнопсихотип фольклорного «автора»; психологизм в фольклоре; психология восприятия фольклора и др. Мы стараемся убедить магистрантов в важности их разработки. Во всяком случае у студентов

получалось абстрагироваться от привычных умозрительных аксиом, характерных для прежней фольклористики, и формулировать научно обоснованные концепции. Например, традиционно считается, что фольклор является выразителем лучших черт национального характера, а тот выступает составной частью этнопсихотипа. Слушатели согласились с тем, что этнопсихотип фольклорного «автора» соотносится с национальным психотипом, с национальным характером, однако предположили, что фольклорный автор, скорее всего, соотносится с творческим меньшинством. Студенты пришли к выводу, что именно это обстоятельство позволяет ему быть выразителем не только общих чаяний и ожиданий народных, но также тех высоких идеалов, которые обогащают весь народ и поднимают его на новый морально-нравственный и эстетический уровень.

Формат наших практических занятий и УСР разноплановый: от традиционной коллективной беседы и активного диалога до презентации подготовленных проектов (портфолио, эссе, коллективная презентация), что предполагает интенсивную самостоятельную работу студентов. Как правило, тематика практического занятия не дублирует лекционную; если и есть пересечение, то в углубляющем, конкретизирующем аспекте. Например, во время лекционной темы «Этнопсихотип фольклорного автора» магистранты знакомились с методикой А. Афанасьева, автора книги «Синтаксис любви. Типология личности и прогноз парных отношений» (2000), доказавшей свою эвристичность. На основании иерархического соотношения четырех психических модулей, или функций: Эмоции («души»), Логика («ума»), Физики («тела»), Воли («духа») – А. Афанасьев выделяет 24 психотипа, сопровождая их анализ иллюстрациями со ссылкой на характеры известных личностей, оставивших значительный след в истории и культуре. Мы предлагаем студентам составить психологические «портреты» белорусского и русского фольклорных «авторов», опираясь на особенности национального фольклора (жанрово-видовой состав, жанровая аксиология и лакунарность в рамках системы, национальные образы-символы, наличие или отсутствие определенных персонажей, мотивов и т. п.) и учитывая возможные четыре позиции каждой из обозначенных функций, при которых две верхние (сильные) противопоставляются двум нижним (слабым), причем первая и четвертая являются результативными, а вторая и третья – процессионными. Интересно, что их выводы в основном сходятся с заключением автора раздела в учебно-методическом пособии «Интегративная фольклористика» Р. М. Ковалевой. Действительно, понятной становится причина бросающихся в глаза отличий в музыкальном строе песенной лирики: широчайший диапазон русских необрядовых песен (от сверхритмичных «частых» до сверхраспетых

«протяжных») является производимым от процессионной второй Эмоции их автора, позволившей ему освоить весь ритмический спектр; белорусскому автору с его первой резульативной Эмоцией полярность чувств (а значит, и напева) не свойственна.

Для магистрантов стали открытием причины кардинального различия русского и белорусского устно-поэтического континуума. Так, русский автор с его резульативной первой Физикой склонен восхищаться силой и яркими личностями, белорусский же автор с его процессионной второй Физикой направляет свой творческий порыв совсем в другую сторону – мирную, хозяйственную, созидательную, семейную, что в конечном итоге объясняет отсутствие в белорусском фольклоре героического песенного эпоса и богатого фонда исторических песен, столь характерных для русского фольклора. Русский богатырь становится символом национальной культуры, а белорусский автор оставляет асилков и волотов за пределами исторического времени и национальной аксиологии. Третья процессионная Воля русского автора инициирует обостренный интерес к оппозиционерам (руководителям восстаний, разбойникам, удальцам), бродягам, юродивым, плутам и насмешникам, при этом третья резульативная Логика белорусского автора, которому свойствен социальный скептицизм при склонности к суевериям, стала причиной индифферентного отношения к обрисовке оппозиционных личностей, но при этом тщательной разработке мифологической тематики. Добавим, что мифоритуальные баллады – лакуна в русском фольклоре, а песни, подобные русским «удальим», «разбойничьим», для белорусов не характерны.

Это занятие, как и другие, показало, насколько теоретические конструкторы интегративной фольклористики оптимальны в аспекте выстраивания поля сотрудничества преподавателя со студентами и эффективны в плане реализации развивающих и воспитательных задач в рамках современного учебного процесса.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Ковалева Р. М. Актуальные вопросы фольклористики как интегративной дисциплины : учеб.-метод. пособие. Минск, 2020.

2. Вулей і пчылы. Вектары сучаснай фалькларыстычнай школы БДУ : зб. навук. арт. / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай ; склад. В. В. Прыемка. Мінск, 2011.

3. Кавалёва Р. М., Прыемка В. В. Фалькларыстыка : метады дапам. для выкладчыкаў дысцыпліны «Фалькларыстыка» ў выш. навуч. установах. Мінск, 2009.

4. Ковалева Р. М., Прыемка О. В. Интегративная фольклористика : учеб.-метод. пособие. Минск, 2017.

III. КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

МІЖДЫСЦЫПЛІНАРНЫ НАВУКОВЫ ПОШУК ЯК ПЕРАДУМОВА КОМПЛЕКСНАГА АНАЛІЗУ ГЕНЕЗІСУ І ТЫПАЛОГІІ КУЛЬТУРЫ (памяці Энгельса Дарашэвіча)

Сярод шэрагу існых вызначэнняў паняцця «культура» найбольш слушным падаецца наступнае: культура – агульнапрынятая ў межах пэўнай супольнасці форма арганізацыі мыслення і паводзін [1, с. 21]. Пад гэтую простую дэфініцыю падпадае любая з’ява нашага наваколля – рукатворны ці інтэлектуальны прадукт соцыуму. Нават падзел культуры на пазнавальную, паводзінную і матэрыяльную не надта хістае гэтае вызначэнне: каб напісаць 40-ю сімфонію альбо вырабіць карынфскую бронзавую вазу, людзі павінны папярэдне пэўным чынам упарадкаваць сваю свядомасць і штодзённыя паводзіны. У СССР і на постсавецкай прасторы культуру, яе розныя этнічныя варыянты адмыслова вывучалі і вывучаюць мастацтвазнаўцы, філолагі і сацыёлагі. У шэрагу англамоўных краін такое вывучэнне міждысцыплінарна звязана ў «феод» культурнай антрапалогіі. Саму сучасную культурную антрапалогію часам разглядаюць як навуку комплексную, як сукупнасць навуковых дысцыплін, якія займаюцца вывучэннем чалавека, яго паходжання, развіцця, існавання ў прыродным і культурным асяроддзях. Узяўшы на ўзбраенне комплексны падыход да культуры і прынцып халізму (дакладна ўсе культуры – самадастатковыя, раўнапраўныя і таму вартыя ўвагі даследчыкаў), спецыялісты гэтай навукавай галіны дасягнулі значных поспехаў у тлумачэнні варыятыўнасці і адмысловасці культур самых разнастайных супольнасцей: ад этнакультур плямёнаў ціхаакіянскіх архіпелагаў да субкультур дробных гандляроў з сучасных мегаполісаў. Адным з самых распаўсюджаных метадаў культурных антрапалагаў з’яўляецца ўключанае

назіранне – своеасаблівы аналаг палявых даследаванняў нашых фалькларыстаў. Даследчыкі пэўны час жывуць жыццём тых, каго яны вывучаюць, збіраюць матэрыял, над якім яны рэфлексуюць, і напрыканцы робяць высновы. Літаратура па культурнай антрапалогіі пачала друкавацца ў Беларусі ў 1990-я гг., у шэрагу ўстаноў вышэйшай адукацыі (у тым ліку і ў Беларускім дзяржаўным універсітэце культуры і мастацтва) былі распрацаваныя адпаведныя курсы, а таксама метадычныя дапаможнікі. Магчыма, пачатак скіраванасці на культурную антрапалогію, які сёння назіраецца сярод акадэмічных колаў, дазволіць не толькі ўдасканаліць навучальны працэс і больш рупліва карыстацца бюджэтнымі сродкамі на вышэйшую адукацыю, але і выратаваць айчынную фалькларыстыку і этнаграфію ад крызісу, у якім яны ўсё больш заціскаюцца пасля знікнення савецкай этнаграфіі.

Некаторыя даследчыкі заўсёды адчувалі неабходнасць комплекснага вывучэння культуры, разумелі яе велізарную ролю ў структуры сучаснага грамадства. Вельмі адмыслова комплексны падыход да генезісу і тыпалогіі айчынай культуры праявіўся ў асобе Энгельса Дарашэвіча (1931–2019) – аднаго з заснавальнікаў беларускай культуралогіі, сацыёлага культуры, гісторыка філасофіі і навукі, педагога і даследчыка нематэрыяльнай культурнай спадчыны Беларусі. На пачатку XXI ст. ён з’яўляўся доўгажыхаром айчынай навукі: навуковая кар’ера Э. Дарашэвіча пачалася яшчэ ў часы «адлігі» 1960-х гг., пасля была плённай праца ў акадэмічных навукова-даследчых установах (1970–1990-я гг.), а таксама паспяхова педагогічная дзейнасць у 2000-х гг. – да самай смерці ў 2019 г. Самога Э. Дарашэвіча заўсёды хвалявала праблема тэзаўравання культуры Беларусі (складанне яе «поўнага каталога» па помніках і творцах), а ў сваіх даследаваннях ён імкнуўся да міждысцыплінарнасці і комплекснага падыходу.

Энгельс Канстанцінавіч Дарашэвіч нарадзіўся 26 кастрычніка 1931 г. у Мінску ў сям’і службоўцаў. У Другую сусветную вайну сям’я была ў эвакуацыі. Бацька Энгельса Канстанцінавіча загінуў, змагаючыся з акупантамі ў мінскім падполлі. Пасля сканчэння Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта з 1953 г. Э. Дарашэвіч выкладаў у Горы-Горацкай сельскагаспадарчай акадэміі. З 1958 г. працаваў у Інстытуце філасофіі і права Акадэміі навук БССР. У тым жа годзе абараніў кандыдацкую дысертацыю на тэму «Георгій Валянцінавіч Пляханаў пра французскі матэрыялізм XVIII ст.», а ў 1985 г. – доктарскую на тэму «Філасофія эпохі Асветніцтва ў Беларусі». У 1984 г. стаў лаўрэатам Дзяржаўнай прэміі БССР за ўдзел у напісанні цыкла даследаванняў па гісторыі філасофскай і грамадска-палітычнай думкі Беларусі. У 1990 г. Энгельсу Дарашэвічу ў сталічным універсітэце культуры было прысвоенае званне прафесара, а рэктар універсітэта Ядзвіга Грыгаровіч, якая вельмі паважала Э. Дарашэвіча за выдан-

ні па гісторыі педагогікі [2] і веды па культуралогіі (даволі маладой у той час), настойліва запрашала яго ва ўніверсітэт на асноўнае месца працы.

У 1990–2000-я гг. прафесар Э. Дарашэвіч працаваў у Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі загадчыкам аддзела сацыялагічных даследаванняў ідэалагічных працэсаў Рэспубліканскага цэнтра сацыялагічных даследаванняў пры Інстытуце філасофіі і права, гадоўным навуковым супрацоўнікам Інстытута сацыялогіі АН БССР і ў сталічных установах вышэйшай адукацыі. Палявыя сацыялагічныя даследаванні (фактычна антрапалагічнае «ўключанае назіранне») і акадэмічныя поспехі трывала вывелі яго ў шэраг навукоўцаў, якія вывучаюць культуру па артэфактах, паводзінах і дакументальных сведчаннях, а не выключна па кнігах і другасных крыніцах. З 2009 г. ён працаваў прафесарам кафедры этналогіі і фальклору Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў, працягваючы падтрымліваць плённыя навуковыя сувязі з акадэмічнай навукай, калектывам Інстытута філасофіі НАН Беларусі, удзельнічаў у палявой экспедыцыйнай дзейнасці кафедры, кіраваў дыпломнымі даследаваннямі выпускнікоў.

У цэнтры навуковых інтарэсаў Э. Дарашэвіча як сталага навукоўца была праблематыка тэзаўравання культуры і філасофскай думкі Беларусі (аналіз іх анталогіі, генезісу, патэнцыялу і інтэнцыі), якой ён займаўся як прадстаўнік школы гісторыка-філасофскіх даследаванняў, сфарміраванай у асяроддзі айчынных філосафаў. Да гэтай школы адносяць Сямёна Падокшына, Уладзіміра Конана, Альфрэда Майхровіча. У значнай ступені намаганнямі гэтых даследчыкаў (і іх паслядоўнікаў) беларуская гуманітарыстыка пазбавілася так званага ідэалагічнага прэсінгу і правінцыялізму, што ўнесла шмат карыснага ў культурнае і грамадскае жыццё нашай краіны, стварыла перадумовы для больш дакладнага самавызначэння і ідэнтыфікацыі беларусаў. Так склалася, што беларуская школа гісторыка-філасофскіх даследаванняў менавіта з удзелам Энгельса Дарашэвіча прааналізавала некалькі вектараў, якія ствараюць перадумовы для комплекснага антрапалагічнага аналізу генезісу і тыпалогіі не толькі беларускай, але і ўсходнееўрапейскай культуры. Схематычна можна пазначыць гэтыя вектары, спасылаючыся на публікацыі, дзе яны паказаныя экспліцытна (адкрыта) ці імпліцытна (схавана):

- аналіз тыпалогіі культуры ў гістарычных помніках [3];
- аналіз тыпалогіі культуры з выхадам на яе да- і протагістарычныя крыніцы [4];
- пошук структурных і этнакалагічных складнікаў і сістэм, якія забяспечваюць трансляцыю традыцыйнай культуры як тыпалагічнага ядра культуры наогул [5; 6].

Бліскучым вынікам сумеснай працы з філосафам і эстэтыкам У. Конанам стаў «Нарыс гісторыі эстэтычнай думкі Беларусі», які даў эпічную тысячагадовую панараму станаўлення айчынной культуры ад хрысціянізацыі першых княстваў беларусаў да XX ст. [3], акрэсліў яе тыпалогію і перыядызацыю, адлюстраваную ў пісьмовых крыніцах. Дарэчы, і сёння гэтая кніга з'яўляецца прыкладам геніяльнага кампактнага і гіперінфарматыўнага даследавання ўсіх найбольш вядомых гістарычных пісьмовых крыніц і артэфактаў культуры пэўнага народа ў межах аднаго выдання. Фактычна дзякуючы ёй айчынная культура гістарычнага часу была ўведзеная ў шырокі ўсходнеёўрапейскі, агульнаславянскі і нават у еўразійскі навуковы абарот (паколькі была выдадзеная на рускай мове ў часы СССР). Многія выданні з удзелам Э. Дарашэвіча, прысвечаныя гісторыі айчынной педагагічнай думкі, персаналіям і заканамернасцям Асветніцтва на беларускіх тэрыторыях, павялічылі значнасць беларускай культуры ў асяроддзі тагачасных рускай, польскай, чэшскай, славацкай протаі нацыянальных культур, культур балтыйскіх, фіна-ўгорскіх і часткова скандынаўскіх народаў.

Магчыма, пошук генезісу айчыннага культурна-гістарычнага матэрыялу (на прыкладах прыгожага пісьменства, выяўленчага мастацтва і архітэктуры, педагагікі, грамадскай думкі і г. д.), апісанага і прааналізаванага ў «Нарысе...» (у найбольш глыбокіх гістарычных адрасацыях, прысвечаных усё ж такі выключна славянскаму перыяду старажытнай гісторыі Беларусі), падштурхнуў Э. Дарашэвіча звярнуцца да міжкультурных даследаванняў і супрацоўніцтва з даследчыкамі міфалогіі, мастацкай архаікі, культуры архаічнага светапогляду і паводзін, структуралістамі [7], аналітыкамі нематэрыяльнай культурнай спадчыны чалавецтва, што паглыбіла яго навуковыя інтарэсы да балтыйскага і даіндаеўрапейскага перыядаў старажытнай гісторыі Беларусі ў «Культурнай спадчыне». Парафраз Рэнэ Генона «...шмат з таго, што еўрапейцы чакаюць ад будучыні, насамрэч знаходзіцца ў іх мінулым» [8, с. 54] атрымаў у выданні, задуманым і рупліва складзеным Э. К. Дарашэвічам, новае пераасэнсаванне. У многіх частках калектыўнай манаграфіі, прысвечанай структурнаму аналізу міфалогіі і светапоглядных вытокаў беларускай традыцыі, культурна-антрапалагічнаму аналізу яе паводзінных стандартаў [4, с. 36–47], адлюстраваны шлях да сістэмнага аналізу тыпалогіі культуры беларускіх тэрыторый з выхадам на яе да- і протагістарычнае паходжанне і тыпалагічныя асновы. Напрамкі даследаванняў у галіне «Культурнай спадчыны» (метадалогія сучаснага культуразнаўства, структуралізм, постмадэрнісцкія падыходы да айчынной культуры, аксіялогія, міжнацыянальны дыялог у культурах) значна пашырылі храналагічныя межы беларусазнаўства, уключылі ў яго арбіту часы, якія папярэдні-

чалі славянскім міграцыям, сінхранізаваці дасягненні беларусазнаўства з балтазнаўствам, індаеўрапейскай і палеакультуралагічнымі даследаваннямі [4]. Натуральна, такія параўнанні і даследаванні айчыннай культуры магчымыя (як мінімум) выключна ў шырокай усходнееўрапейскай ці цэнтральнаеўрапейскай перспектыве.

Калектыўная манאграфія «У тэзаўрусе Беларусі» [5] з'явілася, па сутнасці, своеасаблівай данінай павагі і ўдзячнасці прафесару Э. Дарашэвічу ад сяброў, калег і вучняў. Пэралік суаўтараў кнігі сведчыць пра пашыранае кола яго навуковых інтарэсаў у 2000-х гг.: даследчык міфалогіі «адвечнага звароту» Павел Мартысюк, філолаг і эстэтык прафесар Аляксей Рагуля, спецыяліст па фарсі і ўсходніх культурах прафесар Каталіцкага ўніверсітэта Амерыкі Сяргей Грэцкі, кібернетык Леанід Пешэс, філолагі і фалькларысты-беларусазнаўцы Рыма Кавалёва, Таццяна Лук'янава, Вольга Прыемка, Таццяна Марозава, культуролаг Яўген Руцкі, фалькларыст і грамадскі дзеяч Алесь Лозка. У XXI ст. пошук структурных і этнаэкалагічных складнікаў і сістэм, якія забяспечваюць трансляцыю традыцыйнай культуры, быў надзвычай актуальным, што моцна адчувалася ў «Тэзаўрусе...». Трэці вектар, ствараючы перадумовы для комплекснага антрапалагічнага аналізу генезісу і тыпалогіі не толькі беларускай, але і ўсходнееўрапейскай культуры, быў пададзены Э. Дарашэвічам больш грунтоўна ў «Тэорыі фальклору», над якой прафесар працаваў у 2009–2015 гг. Кніга адметная і метадалагічным талентам вучонага Э. Дарашэвіча, здольнасцю да дакладных навуковых азначэнняў і сістэматызацый, шырокім гуманістычным падыходам да культуры, прыкладамі з культурнай спадчыны беларусаў і абагульненнямі. Добрую глебу для стварэння гэтай кнігі дало вельмі даўняе, шчырае і пяшчотнае сяброўства Э. Дарашэвіча з легендай беларускай аўдыявізуальнай антрапалогіі Зінаідай Мажэйка (яе лічаць прадстаўніцай сацыяльна-антрапалагічнай школы Ленарта Мэры ў сусветнай этнакінематаграфіі), якая заклікала беларускіх фалькларыстаў і даследчыкаў традыцыйнай культуры да выкарыстання метадыкі «ўключанага назірання» культурных антраполагаў яшчэ ў 1980-я гг. [9, с.10].

Важна адзначыць, што метады, выкарыстаны Э. К. Дарашэвічам у «Тэорыі...», выводзіць чытача на сусветны кантэкст айчыннай традыцыйнай культуры як тыпалагічнага ядра нацыянальнай культуры наогул. У кнізе разглядаюцца розныя аспекты фальклору, у тым ліку погляды апошняга канцлера Вялікага Княства Літоўскага Іахіма Храптовіча, палеалінгвіста Іосіфа Жарданіі, структураліста Клода Леві-Строса, семіётыка Умберта Эка, аўтара рэвалюцыйнай тэорыі кантанацыйнага пераасэнсавання традыцыйнай музыкі акадэміка Ігара Маціеўскага, псіхолага Карла Густава Юнга, метафізіка Рэнэ Генона, складальніка структуры фіна-ўгорскага эпасу «Калевала»

Эліаса Лёнрата [6]. Можна прыйсці да высновы, што «Тэорыя...» як сінтэз фалькларыстыкі з культурнай антрапалогіяй з'яўляецца даведчна-аналітычным дапаможнікам для фалькларыста-практыка. Яна спалучае тэарэтычнае даследаванне і ўжытковую культуралогію ў мэтах захавання і адраджэння традыцыйнай культуры, што, паводле меркаванняў спецыялістаў, значная з'ява ў навуковай спадчыне прафесара Э. Дарашэвіча. Ён жа слушна канстатуе, што менавіта ў напрамку антрапалагічных даследаванняў [6, с. 6] сам час і яго рэаліі павольна пераарыентоўваюць этналагічныя, мастацтвазнаўчыя і культуралагічныя дасягненні сучасных навукоўцаў; а новы (антрапалагічны) напрамак у гуманітарыстыцы здольны значна палепшыць, сістэматызаваць і ўпарадкаваць дакладнае, навукова абгрунтаванае разуменне тыпалогіі ўласных культур усходнееўрапейцамі.

БІБЛІАГРАФІЧНЫЯ СПАСЫЛКІ

1. *Говард М.* Сучасная культурная антрапалогія. Мінск, 1995.
2. Антология педагогической мысли Белорусской ССР / Акад. пед. наук СССР ; сост.: Э. К. Дорошевич [и др.] ; редкол.: М. А. Лазарук (отв. ред.) [и др.]. М., 1986.
3. *Дорошевич Э. К.* Очерк истории эстетической мысли Белоруссии. М., 1972.
4. Культурная спадчына : культуралагічна-сацыялагічныя даследаванні / уклад., навук. рэд. і прадм. праф. Э. К. Дарашэвіча. Мінск, 2001.
5. У тэзаўрусе Беларусі: да 80-годдзя Энгельса Дарашэвіча / рэд. М. А. Казенка. Мінск, 2011. (Серыя «Славутыя постаці Беларусі»).
6. *Дарашэвіч Э. К.* Тэорыя фальклору : вучэб.-метадыч. дапам. Мінск, 2016.
7. *Калацэй В. В.* Ля вытокаў культуры. Міфалогія Беларусі: досвед структурнага аналізу // Культурная спадчына : культуралагічна-сацыялагічныя даследаванні / уклад., навук. рэд. і прадм. праф. Э. К. Дарашэвіча. Мінск, 2001. С. 36–42.
8. *Генон Р.* Очерки о традиции и метафизике. СПб., 2000.
9. *Можейко З. Я.* Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологических исследований. Минск, 1985.

«ИНТЕРНАЦИОНАЛ» И СПЕЦИФИКА ФРАНЦУЗСКОГО МЕНТАЛИТЕТА

Нормальный человек власти не желает.

Дж. Оруэлл

Каждая культура имеет тенденцию к продуцированию этнического типа. Исследование специфики национального мировоззрения предполагает выявление иерархии ценностей, т. е. закрепленных в языке, литературе, сознании и памяти представлений о добре и зле, добродетели и пороке, начале и конце света. В свою очередь, анализ литературного произведения, особенно в оригинале, дает возможность изучить национальный характер на примере психотипа конкретного персонажа. Подобные исследования в русле психоанализа ведутся еще со времен Второй мировой войны, а после победы союзников интерес к экспериментам в области человеческой психологии возрос многократно. Например, австрийский психотерапевт Бруно Беттельгейм, определяя роль фольклора в становлении психики, анализирует средневековые сказочные сюжеты в переложении Шарля Перро. Американский психоаналитик Карен Хорни использует роман Стендаля «Красное и черное», чтобы на образе Жюльена Сореля показать динамику невроза, осложненного культом Наполеона. Французский поэт и теоретик искусства Поль Валери заметил, что у его соотечественников «противоречивая душа, которая способна создавать нечто наподобие внутреннего антагонизма» [1]. Национальный галльский характер формировался поэтапно, возможно, по этой причине иностранцу типичные характеристики французского менталитета иногда кажутся противоречивыми. Здесь необходимо учитывать основу французской нации, которую в результате общественно-исторических процессов составили различные народы. В Античности и в первые века нашей эры на территории будущей Франции жили кельты и римляне, в V в. появились германцы, на северных

землях к X в. обосновались норманны. От кельтов французы унаследовали партикулярность (свободу и желание сохранить личное пространство), от римлян им досталось стремление к справедливости и порядку, от германцев они получили изобретательность и деятельный ум.

Потенциал языка в расшифровке особенностей менталитета рассматривает лингвокультурология, теоретические основы которой сформулировала В. Н. Телия [2]. Не остался без внимания ученых феномен французской национальной идентичности: его исследованию посвящены работы представителей воронежской школы лингвокультурологии во главе с И. А. Стерниным [3]. Французская ментальность пронизана сословными представлениями о правах человека. Благодаря литературе и философии в эпоху Просвещения национальная картина мира и лингвокультура пополнились недоверием к религии. В своих произведениях Ф. Рабле, Вольтер, Д. Дидро едко высмеивали христианство. Таким образом, к началу XIX в. французское национальное самосознание уже имело свои специфические черты. Наивысшей ценностью для французского народа стала свобода от авторитетов.

Обычно лингвокультурологи используют примеры из художественной литературы или из других наук гуманитарного профиля, при этом значимая социокультурная информация может быть выражена в авторских текстах и объектах искусства имплицитно или эксплицитно. На этой основе возникла этнопсихолингвистика – интегративная дисциплина, рассматривающая речевую деятельность в преломлении национально-культурной специфики. Эта отрасль гуманитарного знания непосредственно связана с изучением национальной картины мира, языкового сознания, особенностей ментальности.

Полагаем, что в ряде случаев сопоставительному изучению национальных картин мира способствует анализ этносоциокультурной специфики политических песен. В качестве поддержки нашей точки зрения сошлемся на вывод итальянского писателя и теоретика перевода Умберто Эко о том, что при соприкосновении с другим языком текст выказывал потенциалы истолкования [4]. Отнюдь не отрицая познавательных возможностей описательно-аналитических исследований, обратим внимание на использование таких методологических установок, которые позволяют понять социокультурный резонанс, вызванный появлением самого известного политического гимна – «Интернационала» Эжена Потье. Политический гимн оказывает на реципиента целенаправленное социальное и информационно-психологическое воздействие. Как любой образный текст, он при помощи языковых средств формирует и выражает зафиксиро-

ванные имплицитно (в картине мира) национально обусловленные ментальные структуры. При анализе культурно-этнических стереотипов и потенциальных возможностей для их переноса в другую ментальность, заложенных в тексте «Интернационала», неизбежно обнаруживаются точки соприкосновения лингвистики, литературоведения, лингвокультурологии.

Французская этнокультурная общность отличается специфической схемой мышления. Французский народ способен реконструировать себя, свой ментальный образ при помощи ассоциативных полей, связанных с тремя константами. Национальный девиз Франции – *Liberté, Egalité, Fraternité* («Свобода, равенство, братство») – находится глубоко в подсознании людей благодаря тому, что его видят буквально повсюду. При этом доминантным признаком национальной идентичности является свобода. Это в первую очередь право открыто выражать свое мнение и право его защищать. Французы настроены скептически по отношению к событиям общественной и политической жизни, они не доверяют правительству в целом. Протест против несправедливости – их национальная идея. Тот или иной фрагмент национального самосознания может выражаться при помощи зооморфных образов. Во Франции это галльский петух, который не унывает ни при каких обстоятельствах. Как гласит поговорка, петух – единственное животное, способное петь, стоя в навозе. Образ голосистого, задиристого и даже агрессивного драчуна однозначно считается положительным. Когда в апреле 2019 г. пожар повредил собор Парижской Богоматери, то петух на рухнувшем шпиле чудом уцелел, и для всех французов это было большим утешением в национальной трагедии. Феномен всемирно известной песни позволяет проанализировать особенности национального характера, стереотипы поведения, этические и моральные установки личности и общества.

По сравнению с англоязычной музыкальной продукцией французская песня благодаря лексике всегда национально окрашена. Это основной способ языковой репрезентации внутри и вне культурного сообщества. Формат звучания (приблизительно три минуты) обеспечивает краткость и динамичность, следовательно, песня легко запоминается и становится популярной. Она связана с памятью, так как может звучать в любой момент и воспринимается буднично, может вернуть слушателя в прошлое, в исторический и культурный контекст, таким образом национальное наследие становится из общего индивидуальным, так как у каждого есть своя история и свои воспоминания.

Традиционно во французской песне существует лирическая доминанта. Безусловно, у слушателей в зависимости от возрастной категории есть пантеон воспеваемых мотивов: любовь или ее угасание, черты характера, красота и молодость, – что составляет значитель-

ную часть «воспитания чувств» по-французски. Как и роман, песня представляет собой фиктивную реальность, а герои песен и их судьба известны не меньше, чем приключения литературных персонажей. Мы можем напевать песню, когда переживаем важное событие в жизни или морально готовимся к нему. Именно наша подсознательная установка на важность момента заставляет нас выбрать ту или иную строчку. Мы воспринимаем эти слова как установку к действию, хотя не понимаем, что на самом деле «песня поет нас»: что-то пытается вырваться наружу, но рационального или сознательного выхода не находит. Если рядом нет слушателя, песня выбирается неосознанно и адресуется самому себе. Замечено, что она обладает огромным мобилизующим и манипуляционным потенциалом. Музыка подсознательно воздействует на эмоции, слова – на сознание, а все вместе помогает преодолеть страх или другое враждебное чувство. Благодаря этому текст «дереализуется», проникает непосредственно в подсознание, находит в нем отклик и закрепляется. Так проявляет себя, по мнению З. Фрейда, бессознательная деятельность, в ходе которой поющий интерпретирует свою мечту.

На парижских улицах музыка была слышна всегда, но больше для развлечения. В период Великой французской революции в творчество поэтов и композиторов проникли политические идеи. Во Франции, особенно в столице и крупных городах, жители и гости много времени проводят на улице, общаются, гуляют, обсуждают новости и проблемы. Если часть общества возмущена, то негодование будет выражено мгновенно: с террас кафе горожане перейдут на баррикады. Французская политическая песня является ангажированной – это значит, что слушатель должен приобщиться к сюжету. Чтобы достичь поставленной цели, автору песни необходимо воздействовать на эмоциональный аспект личности, т. е. сильно взволновать или разозлить слушателя. Буквально это означает, что автор не только утверждает свою мысль, он стремится в первую очередь выявить и обличить порок конкретного общества, затем в позитивном послые он дает надежду, убеждает людей в том, что этот порок есть преграда для их благополучия, что они должны встать на борьбу с коллективным злом. Автор предостерегает будущие поколения от забвения и призывает отдать дань уважения славному прошлому. Не менее важен интеллектуальный аспект: слушатель должен задуматься и прийти к осознанию важности перемен в обществе.

Во Франции первой из таких песен стала в 1789 г. «Марсельеза», патриотическая и революционная одновременно. В период Третьей Республики (1870–1940) она была национальным гимном. «Марсельеза» объединила французский народ в ходе Парижской коммуны, Первой мировой войны, движения Сопротивления времен Второй

мировой. Придавая гражданам силы и мужество, она помогала выстоять в период послевоенной разрухи, войны 1957 г. в Алжире за независимость, студенческих волнений 1968 г. Сейчас «Марсельезу» как символ братства поют перед началом футбольных матчей. В целом французская политическая песня служит отличной иллюстрацией гражданского патриотизма.

Песня развивается вместе с обществом. В определенный период истории возникает личность, способная вызвать в людях эмоциональный отклик на желание восстановить справедливость. Если у такой личности имеются очевидные противоречивые подсознательные установки на бессилие и потребность в мести, они невольно манифестируются, т. е. обнаруживают себя в публичной речи. На уровне подсознания с этим человеком часть общества будет связывать надежды на социальную безопасность и защиту от собственных страхов. Другое дело, что среди французских исторических личностей никогда не было подлинных тиранов, которые бы явно страдали комплексом неполноценности.

Эпоха мировой военной славы Франции закончилась с поражением Наполеона при Ватерлоо. Новые власти стали ограничивать свободу слова, чего французы не выносят. С начала XIX в. в Париже все чаще кроме песен были слышны выстрелы. Однако борьба с социальным неравенством не лишила французов любви к веселым пирушкам. Выражение *chanter goguette* («петь на гулянке») распространяется как раз в это время. Повсюду в столице и в других городах создаются кружки и организации анархистов, потом социалистов. Теперь в кафе и кабаре бродячие артисты исполняют новые политические песни. Это условный знак принадлежности к рабочему движению.

Латинское изречение гласит: «Ибо нет места без гения». Текст «Интернационала» сочинил парижанин Э. Потье. Он родился в 1816 г. в относительно обеспеченной семье. Примечательно, что с падением императора Наполеона уровень жизни ухудшился, семье пришлось переехать с престижной улицы в менее благополучный квартал. Мальчик ходил в школу вместе с детьми бедняков. Он любил песни Беранже и народные мотивы, знал жизнь рабочего класса.

Сначала «Интернационал» пели на мотив «Марсельезы». Гимн рабочих всего мира призывает к отчаянной борьбе с классовыми врагами. Аксиологический ряд, т. е. шкала моральных ценностей, в тексте «Интернационала» выстраивается при помощи противопоставления: мы строим новый мир, а весь остальной заслуживает презрения. Композиционно текст гимна соответствует официальному лозунгу «Свобода, равенство, братство». В первом куплете речь идет об освобождении от принудительного труда, во втором содержится обоснование анархии, призыв к свержению политических и боже-

ственных авторитетов и к решительным действиям, в третьем провозглашается новый принцип равенства с опорой на классический тезис – тезис К. Маркса («Нет прав без обязанностей и обязанностей без прав») – и использованием различных стилистических фигур. В пятом куплете (именно он призывает к убийству высших чинов, поэтому чаще всего цензура его не пропускала) речь идет о братстве.

Местоимение первого лица множественного числа *nous* определяет оппозицию «мы/они». Второе лицо в конфликте никак не представлено в принципе, т. е. судьбу целого мира решает рабочий класс и солнце в первый день свободы взойдет только для него. С самого начала противопоставление закреплено на грамматическом уровне при помощи форм первого лица множественного числа повелительного наклонения глаголов *faisons* («сделаем»), *soyons* («будем»), *sauvons* («спасем»), *décrétons* («установим»), *soufflons* («раздуем»), *appliquons* («устроим»), *rompons* («порвем»), *groupons* («соберемся»). В «Интернационале», в отличие от «Марсельезы», нет ни слова о патриотических идеалах, которыми так дорожат французы.

Если речь идет о политической песне или гимне, то в большинстве случаев даже в цивилизованной стране на смену сознательной деятельности индивида приходит бессознательная активность толпы. Французский ученый Г. Лебон открыл психологический закон духовного единства толпы, согласно которому она не думает, а реагирует [5]. В тексте «Интернационала» взаимоисключающие суждения могут показаться убедительными человеку, который не мыслит критически, а склонен заражаться коллективными эмоциями. Однако условие, которому нужно соответствовать, является внутренне противоречивым и, следовательно, невыполнимым. Посыл к действию представлен в рамках антиномии «Кто был ничем, тот станет всем» (*Nous ne sommes rien, soyons tout*). И. Кант, доказавший бессилие человеческого разума, разработал данный термин применительно к абстрактным понятиям. Рабочим внушается уверенность в том, что они заслужили материальные блага (средства производства), но при этом используется абстрактная формулировка «Земля для людей». Измученный пролетарий ухватывается, как говорится, намертво за простое разрешение нравственной дилеммы. Результаты мы видели на примере трагической истории Эммы в романе Г. Флобера «Мадам Бовари».

В гимне использован девиз анархистов «Ни Бога, ни хозяина», который выдвинул Огюст Бланки в 1880 г. Э. Потье прибегает к восходящей градации: рабочие и крестьяне превращаются в Великую партию трудящихся, рабская толпа представляет уже весь человеческий род. Таким образом, идеологический ресурс позволяет им компенсировать свою ущербность, духовно и материально бедную жизнь благодаря мнимому классовому превосходству.

С приходом революции гимн заменил народу молитвы. Принцип троичности в гимне сохранен: вместо Божественной Троицы – мы, Интернационал и род людской. Как и тексты религиозной тематики, «Интернационал» – это гимн спасения, призванный сплотить борцов за правое дело (*Décrétons le salut commun!* – «Объявим о всеобщем спасении!»). Однако надежда на спасение связана не с Небом, а с землей, что подтверждает семантический анализ. Пространственная лексика отличается семантикой, не направленной ввысь, т. е. вертикальной, а не горизонтальной: земля (*terre*), доска (*table*) (латинское выражение *tabula rasa* может использоваться в значении «начать все с чистого листа»), мир (*monde*), основание (*base*). Даже в призыве «Вставай!» (*Debout!*) подразумевается всего лишь высота в человеческий рост, а не восхождение праведников и вознесение на небеса.

Католики, а большинство французов относят себя к этой конфессии, представляют себе правосудие через противопоставление ада и рая. В христианстве одним из ключевых событий является Великий вечер – часть так называемого пасхального триденствия, когда церковь вспоминает муки Христа. Текст «Интернационала» имеет антиклерикальную направленность, причем мучеником является сам рабочий класс, который уже пострадал за светлое будущее человечества, поэтому речь идет не о вечере, как в религиозных текстах, а о восходе солнца, что означает приход новой эры справедливости после катастрофы (извержения вулкана).

Род людской разделен в гимне надвое – рабочие, крестьяне (рабы) и их враги: Бог (*Dieu*), цезарь (*César*), оратор (*tribun*), вор (*voleur*), государство (*État*), закон (*loi*), налоги (*Impôt*), богач (*riche*), короли и тираны (*les rois et tyrans*), владельцы предприятий («короли шахты и шпалы» – *les rois de la mine et du rail*), людоеды (*cannibals*), генералы (*généraux*), бездельники (*oisif*), священники («вороны» – *corbeaux*) и сторонники силовых методов решения конфликта (*vautours*). Таким образом, текст пролетарской «молитвы» использует диалектический принцип построения: отрицается не дьявол, а буржуазия, при этом все ключевые понятия классовой борьбы метафоризируются до максимального обобщения добро/зло. Сакральным источником остается библейский сюжет возмездия, но при этом моральное право казнить и миловать признается за пролетариатом.

«Интернационал» оказал мистическое влияние на общество. В отличие от романа гимн имеет драматический накал, отличается не постепенным, а взрывным характером изменений. Процесс нагнетания происходит благодаря использованию риторических приемов. Метафора вулкана *La raison tonne en son cratère, // C'est l'éruption de la fin!* (букв. «Рассудок грохочет в кратере, это последнее извержение!») указывает на динамический центр внутреннего противоре-

чия: в настоящем человека преобладает глубинное ощущение своей ничтожности. Важно заметить, что по-французски «кратер» иногда означает горнило, что значительно упрощает реализацию метафоры: каждому рабочему знакома простейшая металлургическая печь. Именно на эту пока скрытую подземную силу и рассчитан призыв: никто не верит в загробную жизнь (отсюда метафора вулкана), не в состоянии предвидеть время и силу извержения, следовательно, не может оказать сопротивление.

Итак, в определенный исторический период пролетариат получает новое представление о самом себе. Абстрактный образ всемогущего коллектива наделяется невероятной силой и властью, что позволяет обесценить интеллектуально и социально чуждых, оправдать свою ненависть и презрение, перенаправляя их против тех, кто несправедливым путем добился богатства.

Некая идея, которая однажды может материализоваться, – это самая сильная власть, способная воздействовать на людей. «Интернационал» стал альтернативой веры в дар от Бога. В каждом человеке заложены возможности и талант, но тот, кто вырос в нищете, не верит, что жизнь подарит ему хоть что-то, не осознает заложенный в самом себе творческий потенциал. Тот, кто подвергался грубому обращению, злится на себя за слабость и хочет изменить свою судьбу: *Nous ne sommes rien, soyons tout!* (букв. «Мы ничто, давайте станем всем!») / «Кто был ничем, тот станет всем»). Последователь и критик З. Фрейда французский философ и филолог Жак Лакан считал, что фраза обретает смысл именно в последнем слове, которое освещает ее, как вспышка молнии. Подобная аффирмация дарит неудачнику некую иллюзию неотвратимого возмездия, позволяя сохранить лицо перед ударами судьбы.

Национальное самосознание по своему внешнему выражению порой противоречиво. Вне зависимости от социального происхождения французы по натуре индивидуалисты. В процессе этической конфронтации между чувством личной автономии и чувством принадлежности к социальному классу француз делает выбор в пользу первого. Типично французская черта – равнодушие к социальным проблемам и в то же время заметное стремление благополучного гражданина уклониться от общения с социальными низами. Поговорка «Моя хата с краю» имеет французский аналог, но не эквивалент, когда образная основа остается прежней и ситуации использования идентичны, в виде идиоматического выражения *Ce n'est pas mes oignons* («Это не мой лук (овощ)'). Здесь подразумевается установка французов на соблюдение дистанции в межличностном общении. Именно внутренняя противоречивость национального французского характера могла служить причиной революций, религиозных войн и зарождения новых общественных идей.

Как и в жизни, в своих песнях француз ярко проявляет этнокультурный психотип. Это означает, что он придерживается привычной стратегии общения – критикует, защищает, обличает, воодушевляет, присоединяется сам и стремится приобщить остальных. Вместе с тем в минуту опасности он склонен доверяться одному человеку, возлагать на него надежды и ответственность. Неоднократно отмечалось, что французы стараются брать пример с такого лидера, особенно если тот добился успеха с нуля. Внезапно изменить их поведение может текст, воспринимаемый в акустической форме. В результате умышленного вербального воздействия на сознание и поведение слушателей повышается воздействие определенных идей. Удачный вымысел способен как дестабилизировать, так и активизировать психику: человек начинает жить в придуманной реальности. Парадокс в том, что эта реальность тесно связана с действительными проблемами, но также может быть способом их проигнорировать. Например, когда в 1940 г. после трех недель войны и позорной капитуляции перед Гитлером генерал де Голль выступил по радио из Лондона с мощным обращением к французам, это привело к сдвигу в национальном сознании и движению Сопротивления.

Почему же гимн, родившийся в свобододлюбивой Франции, стал воплощением государственной идеологии СССР? Чем помимо аллюзий на Манифест Коммунистической партии приглянулся этот текст большевикам? На наш взгляд, они выбрали кратчайший путь. Политический выбор вполне объясняется двумя фундаментальными характеристиками русского этноса. Во-первых, любовью к пению и ролью песни в культуре народа: это и способ самоидентификации, и средство выживания. Во-вторых, положением русской классической литературы XIX в. как основной формы национального самосознания. Изображая быт и душевные переживания «униженных и оскорбленных», Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев, Н. А. Некрасов и ряд других писателей (не говоря уже о живописцах) поставили перед обществом глобальные философские вопросы.

Применительно к тексту «Интернационала» ключевыми являются по меньшей мере два фактора. Во-первых, Россия и Франция уже много веков поддерживали тесные общественно-политические связи, т. е. их культуры и языки постоянно соприкасались, а во-вторых, концепт «свобода» (или «воля») для русского человека имел ключевое значение, был своего рода этнической константой. Русский чутко отзывался на несправедливость, испытывает психологический дискомфорт, вызванный тем, что он не может влиять на реальность, не может изменить то, что есть, что будет или могло бы быть в соответствии с его представлениями. Универсальный концепт «свобода» проявляется и в русском, и во французском языковом сознании, это

важная часть нравственного фундамента языкового коллектива. Но в противовес приоритетной для французского менталитета идее свободы как права на собственное мнение (эта идея – этническая гордость французов, которая вызывает порой серьезные политические конфликты) русская картина мира определяет свободу как право индивидуума на кару и возмездие. Таким образом, можно предположить, что нам слышится в первую очередь не французский девиз «Свобода, равенство, братство», а «весь мир мы разрушим», потому что раз он неправильный, то мы имеем право его изменить.

В советской версии «Интернационала» заметна традиционная манера российской школы перевода: драматический пафос борьбы с несправедливостью усилился благодаря тому, что почва была подготовлена классической литературой XIX в. Текст «Интернационала» как нельзя лучше отражал противоречия славянской души, он пробуждал в русском человеке весь спектр эмоций от страха беспомощности до удовлетворения своей решимостью. До революции 1917 г. в России было очень популярно учение З. Фрейда, который считал, что душу человека можно «переделать». Известно, что Фрейд при лечении русских пациентов в качестве исходного образца личности использовал персонажей Ф. М. Достоевского. Мистическим образом гимн дал ответ на вопрос «тварь я дрожащая или право имею?» Маркс предложил более простой способ – переделать сразу все общество и таким образом перестроить реальность.

Футуристическая риторика марксистской теории стала мишенью сатиры для М. А. Булгакова в повести «Собачье сердце». Опыт профессора Преображенского по насильственной попытке улучшить породу доказал, что из хорошей собаки невозможно создать достойного человека, что менталитет и генетический код сильнее идеологии и воспитания, поэтому возможна только отрицательная селекция. Разрушение установленного порядка в борьбе за светлое будущее человечества привело рабочий класс не к счастью, а к разрухе, а она, в свою очередь, ассоциируется с хоровым пением, которое приобретает в повести негативную окраску. Так музыкальная аллюзия становится средством создания интертекстуальных связей.

Русский перевод «Интернационала», выполненный А. Я. Коцем, приобрел новый подтекст благодаря использованию оппозиции прошлого и будущего времен. Дело в том, что текст Э. Потье по синтаксической экспрессии напоминает набор лозунгов. Во французском языке прямой порядок слов и атрибутивные конструкции обусловлены аналитизмом, т. е. доминируют конструкции *Nom + Verbe + Attribut*, но в этом гимне глагол *être* (быть) имеет еще и стилистическое значение. Прямой порядок слов, отсутствие сложных синтаксических структур, преобладание определенного артикля, максимально обоб-

щенная лексика сближают текст гимна и стиль французских моралистов XVII в.: *L'impôt saigne le malheureux; nul devoir ne s'impose au riche; le droit du pauvre est un mot creux...* («Налоги истощают несчастного; у богатого нет обязанностей; право бедного – пустое слово»). Разумеется, такая форма представления наднациональной идеи является понятной даже для необразованного человека. К тому же торжественная мелодия буквально впечатывает в подсознание спасительную мысль: все значимые слова (*debout* («вставайте»), *demain* («завтра»), *nous-mêmes* («сами»), *bande* («банда»), *tyrans* («тираны»)) находятся в ударной, т. е. выигрышной, позиции. В тексте гимна используется комплексный прием градации и антитезы: обреченные, каторжники и рабы превращаются в рабочих, крестьян и тружеников. Их враги изображаются как бездельники. Строки «Интернационала» доступно и образно обличают мировое зло.

В переводе на русский язык фундаментальное отношение к настоящему передается через отсутствие глагола «быть» (в настоящем времени связка опускается). Чувство солидарности с такими же ущербными от рождения приводит к решению – разрушим все чужое, построим наше: *Du passé faisons table rase* («От прошлого не оставим и следа» (используется повелительная форма глагола «делать» первого лица множественного числа)). В русском переводе призыв звучал еще более радикально: «Весь мир насилья мы разрушим // До основанья». Но создание нового – непосильная задача для того, кто настроен на разрушение. Человек не ждет ничего хорошего от жизни, которая обошлась с ним несправедливо, он проецирует на мир свою бессознательную зависть и обиду и ищет возможность отомстить тем, кому повезло больше. Самому принимать решение не требуется: текст «Интернационала» прямо указывает на тех, кто является причиной всех бед. Э. Потье использует наиболее простые и эффективные риторические приемы убеждения: обобщение *genre humain* («род людской»), восходящую градацию в обращении ко всем потенциальным слушателям с намерением еще четче показать их унижительное положение: *damnés, forçats, foule esclave* («проклятые», «каторжники», «рабская толпа»), исключение Бога и всех врагов: богатых, сильных, красноречивых, харизматичных.

Необходимо заметить, что в русской и французской культуре вырабатывается разное отношение к богатству. У русских существует давний стереотип, согласно которому обеспеченный человек не может быть порядочным, а значит, бедный по определению честный. Как черный пиар, эта установка срабатывает безотказно. Французов раздражает скорее благородное происхождение, а не связанное с ним финансовое благополучие: богатых много, а настоящих аристократов мало. Важная особенность французов – представление о себе как

о высококультурной сверхнации. Эта комбинация качеств проявляется в жизни и в искусстве, в процессе коммуникации с представителями французского этноса, в художественных текстах, а также в СМИ. Доминанта славянской души по сравнению с французской – не индивидуализм, а коллективизм.

В 1871 г. французы испытывали двойную неудовлетворенность, связанную с актуальными претензиями и прежним реальным достижением – Великой французской революцией. Это происходило на фоне социально-культурного раскола общества. В то время как низшие сословия искали выход из политического тупика, интеллигентная элита увлекалась поэзией Ш. Бодлера и философией А. Шопенгауэра, что спровоцировало всплеск пессимизма и меланхолии. «Интернационал» стал спасительным текстом с оптимистичным финалом *Le soleil brillera toujours!* («Солнце будет светить всегда!»), хотя еще веком раньше наивный оптимизм высмеял Вольтер в философской повести «Кандид», описав кровавую бойню в сопровождении христианского гимна *Te deum* («Тебя, Бога, хвалим»). Гимн дает право на разрушение старого, однако не гарантирует врожденной способности к созданию нового.

Психическую нестабильность низших слоев французского общества убедительно описал Э. Золя в романе «Чрево Парижа», посвященном революционным событиям. Его главный герой, беглый каторжник Флоран, переживает внезапный приступ жалости к самому себе, оказавшись ранним утром на рынке в центре Парижа. От увиденного изобилия, которое описано Золя в духе голландских живописцев, Флоран залился горячими слезами. Ему стало страшно, что он попросту умрет от голода в Париже, который «ест до отвала» [6, с. 44]. Казалось бы, нечеловеческие условия каторги в Кайенне (Французская Гвиана) должны были закалить его моральный дух. Однако подсознание и физиологические потребности оказываются сильнее общепринятых норм поведения. О восприимчивости к прекрасному и речи не идет. Рабский труд на генетическом уровне убивает способность к эстетическому восприятию: *Ont-ils jamais fait autre chose / Que dévaliser le travail?* («Занимались ли они чем-либо, кроме унижения работников?»).

Как и революционная песня, натурализм художественно изобразил психологический профиль пролетария. У персонажей, подобных Флорану, в минуты эмоциональных потрясений проявляется фундаментальная жизненная установка – подсознательное ощущение незащитности перед опасностью. Поведение героя отражает его изначальное состояние тревожности. Мысленно Флоран уже умер от голода, хотя в реальной жизни всегда можно найти выход из положения. Воображение может быть продуктивным или непродуктивным, может спасти человека или лишить его последней надежды. Для таких

людей, как Флоран, мир всегда потенциально враждебен. Что для живописца прекрасно, для нищего ужасно. На рынке Флоран встречает художника по имени Клод, который помогает ему начать новую жизнь. Разумеется, до слез Флорана довело не эстетическое впечатление от рассвета, а чисто физиологическая потребность в пище. О какой выдержке и способности к решительной борьбе может идти речь? Мы все беспомощны перед силами природы и законами жизни – несчастным случаем, старостью, болезнями, смертью. Хуже всего то, что из-за чувства бессилия малейший намек на враждебность может стать поводом для агрессии.

Золя использует традиционную для французской культуры установку на косвенное выражение мысли. Она проявляется в повседневной жизни, но также и в творчестве. Писатель в одном абзаце описывает муки голодного человека и представляет готовое полотно, достойное кисти импрессиониста, – восход солнца, симфонию городских звуков, палитру красок на прилавках рынка. Этот отрывок из романа Золя можно рассматривать как парафраз французского моралиста XVII в. Ф. де Ларошфуко *Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement* («Ни на солнце, ни на смерть нельзя смотреть в упор»).

К слову, роман Э. Золя стал развернутым ответом со стороны приверженцев теории Ч. Дарвина на мысль В. Гюго о том, что если собор Парижской Богоматери – душа французской столицы, то главный орган в организме живого существа все-таки живот, т. е. рынок. По мнению Золя, человек – зверь (у писателя есть роман под названием «Человек-зверь», 1885). Писатель интерпретировал парижский текст, реализовав невозможное, превратив жестокий быт торговцев мясом и колбасой в поэзию красок, звуков и эмоций.

Если возможно в рамках междисциплинарного подхода сопоставить разные типы текстов, то «Интернационал» по своему трагическому накалу страстей от унижения до триумфа напоминает античный Колизей, собор Парижской Богоматери или рейхстаг. Пролетарский гимн имеет горизонтальное измерение, которое определяется жаждой общественной справедливости, и вертикальное измерение, направленное внутрь личности. Во-первых, как говорилось выше, основу французской нации составили римляне, галлы и племена северных германцев. Во-вторых, что главное для нас, эти памятники являются знаковыми для европейской культуры. Как литература или музыка, архитектурный объект обладает определенным социокультурным потенциалом, служит памятником эмоциям, которые потрясли человечество и изменили ход истории. На арене Колизея дальнейшую судьбу гладиатора определял позор или ликование зрителей. В романе В. Гюго урод и изгой Квазимодо торжествует над толпой, глядя на нее сверху вниз. Внушительное даже для Берлина

здание рейхстага косвенно свидетельствовало о патологической потребности человека, чей талант живописца не оценили по достоинству, подчинять своему культу огромные массы людей.

К чему искусство привело человека? К мысли о том, что он сам может создать новый мир и вывести новую породу людей. Ярким примером подобной веры в вымысел стал «Интернационал» как альтернативный вариант справедливой реальности. Не у всех есть возможность прочесть книгу в оригинале и увидеть памятник собственными глазами. Песня гораздо более доступна, к тому же может служить самооценочным высказыванием и средством самопрезентации. Она имеет определенную языковую организацию, что дает возможность рассмотреть семантическое наполнение слов в определенной лингвокультуре.

Некоторые особенности духовного облика народа запечатлеваются в национальных особенностях культуры, в литературе и искусстве. Произведение искусства «путешествует во времени». Песня как наиболее популярный и доступный жанр не может существовать вне сакральной проблематики. Ее судьба зависит от контекста эпохи. Пролетарский гимн в опосредованной форме ставит актуальные проблемы в фокус общественного внимания.

Лингвистический анализ общественно и политически значимых для данного отрезка истории текстов допускает возможность сформировать объективное представление о таком абстрактном феномене, как национальный характер, учесть при этом определенный исторический и социокультурный контекст, позволяет дополнить и систематизировать описание ментальности определенного народа, его коллективной души. Поэзия и песня как наиболее концентрированная форма существования национального языка может указать путь к анализу этнического своеобразия французского народа.

Приводим для ознакомления отрывок из оригинала «Интернационала» на французском языке и из русского текста в переводе А. Я. Коца.

Eugène Pottier
L'INTERNATIONALE

Au citoyen Lefrançais, membre de la Commune.

I

Debout! les damnés de la terre!
Debout! les forçats de la faim!
La raison tonne en son cratère,
C'est l'éruption de la fin.
Du passé faisons table rase,
Foule esclave, debout! debout!
Le monde va changer de base:
Nous ne sommes rien, soyons tout!

Refrain

C'est la lutte finale
Groupons-nous, et demain,
L'Internationale,
Sera le genre humain.

II

Il n'est pas de sauveurs suprêmes,
Ni Dieu, ni César, ni tribun,
Producteurs sauvons-nous nous-mêmes!
Décrétons le salut commun!
Pour que le voleur rende gorge,
Pour tirer l'esprit du cachot,
Soufflons nous-mêmes notre forge,
Battons le fer quand il est chaud!

III

L'État comprime et la loi triche;
L'Impôt saigne le malheureux;
Nul devoir ne s'impose au riche;
Le droit du pauvre est un mot creux.
C'est assez languir en tutelle,
L'Égalité veut d'autres lois;
Pas de droits sans devoirs, dit-elle
Égaux, pas de devoirs sans droits!
<...>

Paris, juin 1871

ИНТЕРНАЦИОНАЛ

Вставай, проклятьем заклейменный,
Весь мир голодных и рабов!
Кипит наш разум возмущенный
И в смертный бой вести готов.
Весь мир насилья мы разрушим
До основанья, а затем
Мы наш, мы новый мир построим,
Кто был никем – тот станет всем!

Припев:

Это есть наш последний
И решительный бой;
С Интернационалом
Воспрянет род людской!

II

Никто не даст нам избавленья:
Ни Бог, ни царь и не герой –
Добьемся мы освобожденья
Своею собственной рукой.

Чтоб свергнуть гнет рукой умелой,
Отвоевать свое добро,
Вздувайте горн и куйте смело,
Пока железо горячо!

III

Довольно кровь сосать, вампиры,
Тюрьмой, налогом, нищетой!
У вас – вся власть, все блага мира,
А наше право – звук пустой!
Мы жизнь построим по-иному –
И вот наш лозунг боевой:
Вся власть народу трудовому!
А дармоедов всех долой!
<...>

Перевод А. Я. Коца

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Valéry P.* Mauvaises pensées et autres [Электронный ресурс]. URL: www.ebooks-bnr.com (дата обращения: 28.10.2019).
2. *Телия В. Н.* Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты [Электронный ресурс]. М., 1996. URL: <https://rucont.ru/efd/191855> (дата обращения: 28.10.2019).
3. *Стернин И. А.* Русское и французское коммуникативное поведение. Воронеж, 2002. Вып. 1.
4. *Эко У.* Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. СПб., 2006.
5. *Лебон Г.* Психология народов и масс. М. ; СПб. ; Н. Н., 2016.
6. *Золя Э.* Чрево Парижа. Завоевание Плассана // Э. Золя. Собр. соч. : в 26 т. М., 1962. Т. 4.

«ЖИЗНЬ? ИЛИ ТЕАТР?» ШАРЛОТТЫ САЛОМОН КАК ГЕЗАМТКУНСТВЕРК

Одна из ключевых тенденций эпохи модернизма – стремление к художественному синтезу. Многие авторы искали способы обогатить язык избранного ими вида искусства, используя приемы из других сфер. Так появлялись экспериментальные произведения на стыке разных видов искусства. В качестве примера можно вспомнить «Каллиграммы. Стихотворения мира и войны» Гийома Аполлинера – тексты, графическая форма которых не менее важна, чем литературное содержание. Так, в антивоенном произведении «Зарезанная голубка и фонтан» поэт обыгрывает традиционный символ мира: убитая голубка и фонтан, бьющий из моря крови, передают тоску об утраченном мирном прошлом и горечь от военного настоящего. Тексты, в которых присутствуют черты разных видов искусства, нередко определяют как *Gesamtkunstwerk* (гезамткунстверк). В 1827 г. это понятие впервые употребил писатель и философ Карл Фридрих Эвсебий Трандорф, а популярность оно получило благодаря композитору Рихарду Вагнеру, чьи музыкальные драмы стали идеальным художественным воплощением. Разговор о гезамткунстверке ведется в рамках проблемы синтеза искусств. Поскольку понятия гезамткунстверка и синтеза искусств часто используются синонимично, исследовательница О. Иванова поднимает проблему их дифференциации в своей диссертации «*Gesamtkunstwerk*: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера». Она приходит к следующему выводу: «*Gesamtkunstwerk* является сложным по структуре и содержанию феноменом, в котором внутренняя связь составляющих одно слово компонентов обуславливает его единство и в то же время обеспечивает полисемию этих компонентов. Лингвокультурологический анализ лексемы *Gesamtkunstwerk* наглядно свидетельствует

о сущностном (по внутренней форме слова) отличии концепта, определяемого этой лексемой, от понятия “синтез искусств”. Синтез искусств есть способ (процесс) связей различных искусств, *Gesamtkunstwerk* – результат достижения органического единства искусств, различенная целостность» [1, с. 7]. Итак, гезамткунстверк невозможно однозначно отнести к одному виду искусства, он существует сразу в нескольких художественных сферах и поэтому может быть интерпретирован в рамках разных гуманитарных дисциплин. В силу специфики немецкого языка и сложностей, которые данный концепт вызывает для адекватного перевода, в некоторых языках (в том числе английском и русском) принято использовать исходное немецкое название либо его транслитерированный вариант. Данный лексический конструкт можно перевести как «целостное художественное произведение», «универсальное произведение искусства», «синтетическое произведение искусства» или «единение искусств».

Один из ярких примеров гезамткунстверка эпохи модернизма – произведение «Жизнь? или Театр?» (*Leben? oder Theater?*) немецкой художницы Шарлотты Саломон (*Charlotte Salomon*, 1917–1943). В полном объеме это серия из 1325 гуашей и прозрачных листов с дополнительным текстом, описывающим историю жизни автора и ее семьи. В финальную версию вошло около 800 рисунков. Произведение создавалось в эмиграции на юге Франции, где Шарлотта с бабушкой и бабушкой прятались от нацистских преследований. В это время девушка узнала страшную тайну, которую от нее скрывали с детства. Ее мать совершила самоубийство, Шарлотте было девять лет. Девочке сообщили, что мама умерла от гриппа, а правду она узнала через много лет, когда ее бабушка пыталась покончить с собой – и в конце концов сделала это. Оказалось, что среди родственников Шарлотты по материнской линии много самоубийц. Девушка была потрясена: неужели подобная трагическая судьба ждет ее саму? Неужели все попытки бегства от смерти окажутся напрасными? Горькие размышления усугубили ее эмоциональное состояние. Но в этот сложный период создание книги в рисунках стало для нее своего рода арт-терапией, ей удалось побороть страх с помощью творчества. Художница посвятила свой труд богатой американке Оттилии Мур, чей дом в Вильфранш-сюр-Мер стал для нее временным убежищем.

Завершив работу, Саломон доверила ее своему другу доктору Жоржу Моридису со словами: «Позаботьтесь об этом, здесь вся моя жизнь». Однако это не только глубоко личный текст, но и документ жестокой эпохи, во многом созвучный «Дневнику» Анны Франк. В трудный период для художницы важно было переосмыслить свою жизнь, но на фоне ее личной истории вырисовывается панорама европейской действительности первой половины XX в. В произ-

ведении находят осмысление Первая мировая война, зарождение и развитие идеологии нацизма, рост антисемитизма – гуманитарная катастрофа, которая привела ко Второй мировой войне и миллионам человеческих жертв. Двадцатилетняя Шарлотта на пятом месяце беременности была убита в лагере смерти Аушвиц-Биркенау (предположительно, сразу же по прибытии), а ее муж умер в концентрационном лагере в результате нечеловеческих условий содержания пленных. О работе художницы стало известно благодаря ее отцу Альберту Саломону и его жене, которые передали архив дочери Еврейскому историческому музею в Амстердаме.

Сама художница определила жанр произведения как зингшпиль (*Singspiel*), подчеркнув его музыкально-драматическую природу. Кроме того, у него есть и другие интермедийные признаки. Как гезамткунстверк «Жизнь? или Театр?» относится к разным видам искусства – прежде всего к живописи, литературе, театру и музыке. При этом важно, что образ, слово и звук сохраняют паритет, Саломон подчеркивает их равный статус в своем тексте. В самом начале она так объясняет замысел книги: «У моря сидит человек. Он рисует. Внезапно в его голове начинает звучать мелодия. Он принимается ее напевать и замечает: мелодия точно подходит к тому, что он пытается изобразить на бумаге. Затем появляется текст, и на его слова человек поет мелодию – многократно, громко, до тех пор пока не завершит рисунок. Нередко рождается сразу несколько текстов, и так возникает двухголосие; а иногда у каждого персонажа есть слова собственной песни – и звучит целый хор» [2, с. 87, 89]. Подобный симфонический принцип напоминает структуру знаменитой антологии экспрессионистской поэзии «Сумерки человечества» (*Menschheitsdämmerung*). Ее составитель Курт Пинтус также подчеркивал, что голос каждого представленного в книге автора – будто отдельная партия во всеобщей симфонии. В целом многоголосие как в прямом музыкальном, так и в переносном смысле было одним из ведущих приемов в искусстве того времени. Полифонические произведения создавали писатели Джеймс Джойс, Томас Стернз Элиот, Альфред Дёблин, художники Марк Шагал, Пабло Пикассо, Сальвадор Дали, кинорежиссеры Фриц Ланг, Дзига Вертов и др., не говоря уже о композиторах эпохи.

В основном о работе упоминают в контексте живописи XX в., что неудивительно: Шарлотта Саломон была в первую очередь художницей. Однако в ее истории очень важен нарратив, превращающий серию рисунков в полноценное литературное произведение. С точки зрения жанра оно синтетично: если рассматривать «Жизнь? или Театр?» именно как литературный текст, то в нем присутствуют черты автобиографии, романа воспитания и романа о художнике. Главная героиня – Шарлотта Канн, альтер эго Шарлотты Саломон. Автор

рассказывает о ключевых вехах личной жизни, а также о важных событиях семейной истории. Действие открывается смертью ее тети (тезки художницы): в возрасте восемнадцати лет девушка внезапно покончила с собой. Французский писатель Давид Фонкинос, автор биографического романа «Шарлотта», также начинает повествование с этого факта. Самой первой фразой ему удалось в предельно сконцентрированной форме не только передать трагизм судьбы художницы, но и отразить ощущение катастрофы, нависшей над всей ее семьей: «Шарлотта научилась читать свое имя на могильной плите» [3, с. 9]. Избрав особую нарративную манеру – каждое предложение представляет собой отдельный абзац, писатель будто имитирует лаконизм стиля Саломон: «Однажды в ноябре Шарлотта Кнарре покинула родительский дом и бросилась в воду» [2, с. 93], – так открывается пролог. Символичное начало задает тон всему повествованию, предвосхищая грядущие беды. История будто распадается на две линии – личную (череда самоубийств) и общенемецкую (кризис в Германии после прихода к власти нацистов), созвучные в своем трагизме. При этом обе они имеют иррациональный характер: необъяснимы суицидальные настроения родственников Шарлотты, непостижима и природа нацизма, стремление огромного количества людей истреблять себе подобных. В определенном смысле самоубийство вырастает до метафоры: это не только выбор отдельной личности свести счеты с жизнью, но и та бездна самоуничтожения, в которую постепенно обрушивается вся Германия. Автор передает типичную для своего времени историю: уважаемая берлинская семья, несмотря на финансовую независимость и положение в обществе, становится жертвой страшной эпохи. И хотя фокус в повествовании на личном (постижение мира, любовные переживания, творческие поиски, попытка разобраться в семейной «болезни»), Саломон однозначно выражает позицию по отношению к нацизму. На страницах, посвященных росту антисемитских настроений и утверждению нового антигуманного порядка, изображена свастика, однако в зеркальном отражении, что символизирует неприятие девушкой бесчеловечного режима, протест против него.

По ходу прочтения можно заметить интересную тенденцию: детализированный в начале книги рисунок заметно упрощается и схематизируется, в то время как текст начинает доминировать и под конец занимает целые страницы. Литературный компонент вводится автором по-разному. Можно выделить следующие варианты его присутствия в произведении: сжатый комментарий к рисунку; выноска; дополнительная страница с пояснением на кальке; каллиграмма; текст, включенный в контуры фигуры героя; написанные прописными буквами страницы текста. В произведении есть пове-

ствовательные фрагменты, а также диалоги и монологи (в том числе аналог внутреннего монолога – например, череда рисунков погруженной в мысли Шарлотты). Особое место занимает прием текста в тексте: художница не просто передала содержание работы Амадея Даберлона *Orpheus, oder Der Weg zu einer Maske* («Орфей, или Путь к маске»), а создала серию изображений раскрытой книги с написанным внутри текстом и рукой автора, перелистывающего страницы. Этот фрагмент произведения представляет собой синтез живописи и литературы в чистом виде: данные страницы можно одновременно и рассматривать, и читать. Схожий эффект производят и каллиграммы. Одна из самых сильных – в эпизоде самоубийства Франциски Канн, матери Шарлотты. Неестественная поза погибшей (женщина выбросилась из окна) графически повторяет фразу из песни *Wir winden dir den Jungfernkranz mit veilchenblauer Seide* («Мы сплетем тебе венец невесты из фиалкового шелка») на музыку Карла Марии фон Вебера и текст Иоганна Фридриха Кинда, изображенную на дополняющей рисунок кальке. Слово *winden* («плести», «обвивать», «крутить») акцентирует семантику изогнутости. В отличие от упомянутых выше каллиграмм Аполлинера, созданных на стыке двух видов искусства, этот элемент в произведении Саломон имеет тройную природу: графическую, литературную и музыкальную – и должен восприниматься одновременно с помощью разных органов чувств. В обычном печатном издании это сложно реализовать, однако на сайте Еврейского исторического музея в Амстердаме те страницы, на которых указаны музыкальные произведения, снабжены звуковой дорожкой, которую можно включить и прослушать во время просмотра рисунка.

Структурно-композиционные особенности книги Саломон говорят о ее драматургической природе, непосредственном отношении к театральному искусству. Произведение разделено на три части: пролог, основную часть и эпилог, а также включает список действующих лиц. Эти страницы вкупе с лаконичным объяснением замысла книги названы автором программой, что еще раз подчеркивает театральность текста. Зритель/читатель сразу настраивается на спектакль, ожидает выхода актеров на сцену. Фразы героев, вписанные в рисунки, своим лаконизмом также напоминают реплики персонажей в драматургическом произведении. Как и в классической драме, кульминационные моменты оформлены в виде монологов. Именно таким образом вводится музыкальная теория Даберлона, а также рассказ деда Шарлотты о семейных несчастьях.

Символика названия произведения прозрачна и восходит к метафоре *theatrum mundi* («театр мира»), актуальной еще со времен античного театра и знаменитой благодаря фразе «Весь мир – театр» из пьесы Уильяма Шекспира «Как вам это понравится». Саломон

понимает, что в жизни человек играет определенную роль, как правило, далеко не единственную. Взаимодействие с другими людьми, общение – игра. Есть еще один важный нюанс: на обложке *Leben? oder Theater?* нарисовано так, что его можно прочесть как *Leben? oder Teleater* («Жизнь? или Телеатр?»). *Teleater* – название первого театрального бинокля фирмы *Carl Zeiss*, производившегося до 1920-х гг. Автор будто наблюдает за своей жизнью со стороны, с дистанции времени, что позволяет ей видеть некоторые детали более объемно, фокусироваться на определенных фактах, которые бинокль памяти выхватывает из потока разнородных переживаний.

Как многие авторы, Саломон прибегает к поэтике говорящих имен, чтобы подчеркнуть ключевые черты характера своих персонажей. При этом имена главной героини, ее матери и тети остаются неизменными. Но фамилия Шарлотты и ее отца – Канн. В немецком языке форма *kann* – 3-е лицо ед. ч. глагола *können* («мочь», «уметь»), что символизирует попытки девушки и ее отца справиться с обстоятельствами, удержаться в тяжелой жизни. «Жизнь прекрасна, я верю в жизнь. Я буду жить для них всех!» [2, с. 554] – восклицает героиня в конце произведения, когда решает создать книгу, чтобы освободиться самой и с помощью искусства послужить людям. Часть имен ассоциируется с музыкой. Так, певица Паулинка Бимбам (нем. *bim* – «динь!», *bam* – «бом!»), доктор Зингзанг (от гл. *singen* – «петь») и профессор Клингкланг (от гл. *klingen* – «звучать») – музыканты, неудивительно, что их фамилии связаны с семантикой звучания и производят оноματοпеический эффект. В имени учителя пения Амадея Даберлона присутствует аллюзия на Вольфганга Амадея Моцарта. Дедушка и бабушка Шарлотты – чета Кнарре; одно из значений слова *knarre* – «трещотка» (музыкальный инструмент).

Очевидно, что музыкальный компонент в произведении «Жизнь? или Театр?» занимает не менее важное место, чем литературный. Саломон продумала, как можно дополнить гуаши не только текстом, но и мелодиями. В примечаниях указано, что именно должно звучать в качестве фона к тому или иному эпизоду. Некоторые из них имеют статус лейтмотива, как «Мы сплетем тебе венец невесты...», и повторяются от рисунка к рисунку. В книге Саломон присутствуют отсылки к музыкальным произведениям разных эпох и жанров. Среди многих других в текст вводятся классические работы Иоганна Себастьяна Баха, Кристофа Виллибальда Глюка, Карла Марии фон Вебера, Жоржа Бизе, рождественские гимны (*Stille Nacht, heilige Nacht* («Тихая ночь») Йозефа Мора и Франца Грубера), песни из кино (*Heute Nacht oder nie* («Сегодня ночью или никогда») Миши Сполянского из фильма Анатоля Литвака «Песня одной ночи») и даже французский гимн «Марсельеза». Музыкальный ряд концептуально связан с изображением. Так,

например, в сцене похорон матери Шарлотты исполняется ария *Ach, ich habe sie verloren* («Потерял я Эвридику») из оперы Глюка «Орфей и Эвридика». Музыка присутствует и на уровне сюжета и находит отражение в системе персонажей. Как представители обеспеченного среднего класса члены семьи Канн музицируют, Шарлотта хорошо знакома с музыкой, ее мачеха Паулинка – певица, снискавшая международную славу, а возлюбленный Амадей Даберлон – преподаватель и теоретик музыки.

Исключительное значение имеет живописная составляющая гезамткунстверка Саломон. Несмотря на обилие использованных художницей оттенков, она называет свое творение трехцветным сингшпиелем (*Das dreifarben Singespiel*). Автор пользовалась красной, синей и желтой красками, смешение которых давало другие цвета. Примечательно, что ее подход соответствует теории швейцарского художника Иоганнеса Иттена, преподававшего в Баухаусе. Он выделял три основных цвета – красный, желтый и синий, и его система оказала огромное влияние на визуальные виды искусства. Позднейшие открытия в оптике поменяли представления о спектре видимого света и основных цветах, однако культурное значение взглядов Иттена неоспоримо. Важна и символика цвета. Так, первый рисунок пролога выполнен в мрачных темно-синих тонах: на нем изображена юная Шарлотта Кнарре, покинувшая дом, чтобы покончить с собой на озере Шлахтензее. Эпизоды, где главная героиня посещает занятия в художественной школе, отличаются яркой палитрой: студенты на практике учатся рисунку и живописи, используют разнообразные краски.

Стилистически рисунки Саломон неоднородны. В прологе заметна гораздо большая детализация, чем в эпилоге. Ряд изображений выполнен в технике, напоминающей средневековые миниатюры и религиозную живопись. Художница использует симультанную композицию, когда на одном листе в несколько рядов передается последовательность разных событий, а герои представлены в многочисленных проекциях. Отдельные образы своей поэтичностью и утонченностью перекликаются с работами Марка Шагала – влюбленные молодожены Канн, беседующие о небесах и ангелах Франциска и Шарлотта. Соединение рисунка и текста на многих страницах книги позволяет выявить типологические сходства с жанрами комикса и графического романа, также имеющих синтетическую природу – графическую и литературную одновременно.

«Жизнь? или Театр?» часто вписывают в контекст экспрессионистского искусства первой половины XX в. Наиболее влиятельное направление модернизма в Германии и Австрии оказало воздействие даже на авторов, напрямую экспрессионистами не являвшихся. Многие рисунки Саломон выполнены в манере, близкой работам

художников объединения «Мост». Например, серия рисунков встреч Шарлотты и Амадея Даберлона похожа на изображения купальщиков Эриха Хеккеля, а панорама берлинских улиц вызывает ассоциации с городскими пейзажами Эрнста Людвиг Кирхнера. Некоторые рисунки вообще выполнены в стилистике цветowych пятен чистого цвета, что характерно как для экспрессионизма, так и для фовизма. Показательно, что именно они передают момент наивысшего напряжения, определенную эмоцию. Так, на рисунке с репликой «Боже, не дай мне сойти с ума» [2, с. 563] на оранжево-красном фоне изображен зеленоватый силуэт героини, схватившейся за голову. Грубые размашистые мазки, стилистика цвета и содержание данного эпизода напоминают живописную манеру норвежского протоэкспрессиониста Эдварда Мунка, автора знаменитого «Крика». Лаконичная подпись к изображению, а также многие другие реплики, написанные нарочито неровными прописными буквами, относятся к эстетике крика, широко распространенной в экспрессионистской литературе. Одна из задач экспрессионизма во всех видах искусства, где он нашел воплощение, – выражение «я» в предельно экзотичной форме, передача эмоционального потрясения. Такое состояние Саломон показывает на примере нескольких героев – Франциски, госпожи Кнарре и самой Шарлотты.

В произведении также есть элементы кинематографической эстетики. Немецкие режиссеры-авангардисты внесли огромный вклад в разработку языка кино, и Саломон, вероятно, была знакома с выдающимися фильмами эпохи. Один из сквозных приемов в книге напоминает раскадровку: на странице в несколько рядов тиражируется портрет определенного героя, передаются изменения в его мимике, а также пишутся произносимые им реплики. Именно таким образом вводятся рассказ Амадея Даберлона, его диалог с Шарлоттой, повествование дедушки о самоубийствах в семье, размышления главной героини о жизни и спасительной силе искусства. Кроме того, присутствуют панорамные изображения (например, колонны марширующих под нацистскими знаменами) и крупные планы (книга Даберлона). Мелодии, сопровождающие определенные рисунки, выполняют ту же функцию, что и саундтрек в фильме.

Для гезамткунстверка важно стремление к синтезу не только в глобальном смысле, но и в отдельных элементах. Ряд приемов, использованных художницей, имеет общекультурный характер. Так, Саломон широко задействует повтор на живописном, музыкальном и литературном уровнях произведения, что позволяет тексту обрести определенный ритм. «И все еще брезжит радость, и все еще есть цветенье, и все еще светит солнце» [2, с. 556] – в этой фразе автор использует полисиндетон и повтор слов, за счет которых создается музыкальный эффект. Кроме того, это помогает подчеркнуть стрем-

ление героини побороть отчаяние, преодолеть страхи и выжить вопреки сложившимся обстоятельствам. Жизнеутверждающие слова Шарлотты усиливает цитата из оды Фридриха Шиллера «К радости», положенной на музыку Людвигом ван Бетховеном в 9-й симфонии. Все три части предложения имеют один и тот же стихотворный размер, смоделированы по правилам логэдического стиха.

Ритм характерен и для визуальных видов искусства. Он создается за счет чередования в определенной последовательности сходных элементов изображения. Например, на нескольких гуашах так расположены столы, за которыми рисуют студенты художественной школы. Есть другой способ создания ритма – через повтор одного и того же образа. Подобный пример можно найти в эпизоде поездки на Северное море, где на одном рисунке Шарлотта с гувернанткой Хазе показаны в разных проекциях. Оникупаются, играют в игры на песке, гуляют по побережью. При этом пространственный континуум рисунка не нарушается, пейзаж не дробится на череду повторяющихся фрагментов, а дан целостно. Повторяются лишь фигурки людей. Изогнутые линии дороги, песчаной косы и воды гармонизируют друг с другом и также способствуют созданию динамичности. Неоднократно встречающиеся в книге серийные портреты персонажей сродни изображениям на фото- и киноплёнке; с помощью этого приема автор передает движение во времени. А включение в разные рисунки одинаковых музыкальных произведений акцентирует настроение, которое отражает та или иная звуковая дорожка.

«Жизнь? или Театр?» – насыщенная в культурно-историческом смысле книга, в которой присутствуют аллюзии на произведения разных видов искусства, а также цитаты. Например, в эпизоде путешествия семьи Шарлотты по Италии цитируются строки из первой строфы «Осенней песни» Поля Верлена. Аналог литературной цитаты используется и в графике: на серии портретов погруженного в размышления Даберлона Саломон изображает фреску Микеланджело «Сотворение Адама». Особое значение имеют отсылки к мифологии. Ключевой мифологический образ – Орфей. История легендарного музыканта символична в книге, столь насыщенной музыкальными образами, цитатами и аллюзиями. С другой стороны, история его странствия в Аид за женой Эвридикой имеет символическое значение. В книге Саломон звучит мысль о том, что познать радость жизни можно лишь через постижение скорби и боли, через символическую смерть: «Человек может воскреснуть, а чтобы еще больше полюбить жизнь, он должен сначала умереть» [2, с. 584]. Переосмысливая историю своих погибших родных, Шарлотта будто спускается в царство мертвых, чтобы, вернувшись, воскресить себя, а также дать умершим вторую жизнь в своих рисунках.

Через все произведение проходит лейтмотив *Der Tod und das Mädchen* («Смерть и девушка»). Так называлась графическая работа Саломон, за которую она по всеобщим ожиданиям должна была получить премию. Однако ее национальность стала преградой, и приз вручили студентке-немке. Согласно одной из версий это было сделано с целью уберечь Шарлотту, так как пристальное внимание к фигуре победительницы раскрыло бы ее еврейское происхождение. Объятия смерти и девушки, их разговор – повторяющийся сюжет в искусстве. Для Саломон он имеет двойное значение. С одной стороны, он глубоко личный и связан с судьбой ее матери и тети, в молодом возрасте ушедших из жизни. С другой стороны, как человек глубокой эрудиции автор ведет диалог с иными текстами разных эпох: например, такое же название имеют струнный квартет Франца Шуберта и экспрессионистская картина Эгона Шиле. Данный мотив отражен и в композиции произведения. При этом используется зеркальный принцип: в начале книги девушка Шарлотта находит свою смерть в холодных водах. В конце племянница, названная в ее честь, преодолевает страх покончить с собой и раскрывает красоту жизни.

Как гезамткунстверк «Жизнь? или Театр?» открыт многочисленным интерпретациям. Это не только многогранное произведение искусства, но и способ сражения с жестокой действительностью, позволивший противопоставить разрушению созидание, а самоубийству – рождение целого художественного мира. Шарлотта Саломон повторяет путь многих живописцев, писателей, музыкантов, для которых творчество стало способом выжить. Однако судьба распорядилась по-другому. Девушке не удалось избежать смерти – та настигла ее в ином чудовищном облике. Тем не менее ее творение пережило свою эпоху. «Жизнь? или Театр?» – один из масштабных экспериментов эпохи модернизма, предвосхитивший поиски многих современных художников, которые так же, как и Шарлотта Саломон, стремились расширить привычные границы искусства.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Иванова О. Н.* Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Костром. гос. ун-т. Киров, 2007.
2. *Salomon Ch.* Life? or Theatre? Cologne, 2017.
3. *Фонкинос Д.* Шарлотта / пер. с фр. И. Волевич. СПб., 2016.
4. *Salomon Ch.* Leben? oder Theater? [Электронный ресурс]. URL: <https://charlotte.jck.nl/> (дата обращения: 02.05.2020).

IV. РОМАН

МАСТАЦКІЯ АДМЕТНАСЦІ РАМАНА «ГОД НАРАДЖЭННЯ 1921» КАРЭЛА ПТАЧНІКА ЯК ПРАДСТАЎНІКА «ДРУГОЙ ХВАЛІ» ЧЭШСКОЙ ВАЕННАЙ ПРОЗЫ

Раман чэшскага пісьменніка ХХ ст. Карэла Птачніка (1921–2002) «Год нараджэння 1921» (Ročník jedenadvacet, 1954) з’яўляецца першым творам аўтара. У ім адлюстраваны жыццёвы вопыт самога творцы, які належаў да таго маладога пакалення, якое нацысты прымусова масава вывозілі ў Германію на працу і якое называлася пакаленнем «татальна мабілізаваных». На сёння раман перакладзены больш як на дзесяць моў свету, у тым ліку на англійскую і рускую. Перакладам Т. Аксель на рускую мову мы будзем карыстацца пры цытаванні тэксту рамана ў нашым даследаванні. На думку чэшскіх даследчыкаў, раман К. Птачніка вельмі блізкі да так званай прозы канцэнтрацыйных лагераў [1, с. 5], якую пісалі Н. Фрыд, Э. Ф. Бурьян, А. Лусціг, а таксама да творчасці Я. Атчанашака, які ў сваіх творах паказаў, чым жыло маладое пакаленне падчас нямецкай акупацыі чэшскіх земляў [2, с. 4]. Раман быў напісаны амаль праз дзесяць год пасля заканчэння Другой сусветнай вайны і належаў ужо да «другой хвалі» ваеннай прозы, на што і зважаў знакамiты чэшскі літаратуразнаўца Алеш Гаман [3, с. 513]. Мастацкі твор К. Птачніка адлюстраваў змену падыходаў да ваеннай тэмы ў тагачаснай чэшскай літаратуры. Парадокс быў у тым, што ў папярэдняе дзесяцігоддзе, адразу пасля вайны, пісьменнікі разглядалі мінулыя падзеі як нешта даўняе, гістарычна аддаленае. К. Птачнік і іншыя чэшскія аўтары другой паловы 1950-х гг. у сваіх творах апісвалі ваеннае, акупацыйнае жыццё чэхаў як актуальныя, амаль сучасныя падзеі. У гэтым падыходзе заключаецца своеасаблівае наватарства. «Героі Птачніка ўзбагацілі галерэю

жывых вобразаў чэшскага рамана. У кнізе няма галоўнага героя і мала выключных падзей. Але аповед пра будзённае жыццё пятага ўзвода – гэта гісторыя нараджэння чалавечай садружнасці, якая аказалася маральна больш моцнай, чым прыгнятальнікі» [4, с. 120]. Этычныя праблемы падаюцца такімі ж важнымі, як барацьба пэўных ідэй. У структуры твора немалую ролю адыгрывае гумар, аўтарская іронія, лірызацыя, чаго не было ў творах на ваенную тэму другой паловы 1940-х – першай паловы 1950-х гг.

Раман прысвечаны лёсам маладых хлопцаў, якія былі мабілізаваныя на працу ў Германію ў часы Другой сусветнай вайны. Героямі твора становяцца людзі розных прафесій, захапленныя і светапоглядаў. Аб'ядноўвае іх год нараджэння 1921 і лёс «татальна мабілізаваных». «Не важна, хто ты, как тебя зовут, какая у тебя профессия, какого цвета у тебя пиджак, если у всех нас общая судьба» [5]. Дзеянне адбываецца з кастрычніка 1942 па май 1945 г. У рамане нельга вылучыць аднаго галоўнага героя. У цэнтры ўвагі чэшскага пісьменніка цэлая працоўная рота, вялікі калектыў людзей, а таксама іх нямецкія вартаўнікі. Тым не менш з усёй галерэі герояў мы можам вылучыць Гонзіка Коваржа, да якога, як падаецца, аўтар адчувае найбольшую сімпатыю. Гонзік – асоба вытанчаная, малады піяніст і кампазітар, якога само жыццё прывяло да камуністычных поглядаў. У Германіі ён шукае шляхі да антыфашысцкага руху і хоча справамі наблізіць канец Трэцяга рэйху. Яго жаданні здзяйсняюцца. Ён знаёміцца з нямецкімі барацьбітамі супраць нацыстаў і сярод іх сустракае сваё каханне, маладую дзяўчыну Катэ. Але іх адносіны былі перарваныя яе арыштам. Сярод таварышаў Гонзік яскрава вылучаецца сваёй харызмай, здольнасцю пераконваць і весці за сабой астатніх хлопцаў. Яму ў гэтым дапамагае самы старшы ў працоўнай роце, рабочы Кованда, які сваім гумарам, іроніяй надае сілы маладым хлопцам пераносіць іх цяжкае становішча, бытавыя нягоды, разлуку з радзімай і сем'ямі, перажываць смерць таварышаў. Вобраз Кованды нечым нагадвае вобраз удалога ваякі Швейка, пра што гавораць некаторыя чэшскія даследчыкі творчасці К. Птачніка: «З Ковандам адбылося тое, што, як пісаў у адным са сваіх артыкулаў часоў акупацыі Фучык, павінна было адбыцца са Швейкам у яго далейшым развіцці: не страчваючы свайго гумару, ён стаў сур'ёзным, стаў барацьбітом» [4, с. 119]. Галерэю значных персанажаў таксама ствараюць Карэл, які не прымае насілля і хутка збліжаецца ў сваім светапоглядзе з Гонзікам, Пэпik, фізічна слабы студэнт, прыхільнік масарыкаўскай дэмакратыі, які вядзе дзённікавыя запісы і збірае газетныя артыкулы, ствараючы такім чынам свой уласны архіў і летапіс Другой сусветнай вайны. Усе хлопцы розныя ў сваім жыццёвым вопыце, поглядах, інтарэсах, але іх «галасы», іх лініі ствараюць поліфанізм рамана Карэла Птачніка. Менавіта праз розныя перспектывы бачання і ацэнкі падзей

перад намі паўстае страшная рэальнасць Другой сусветнай вайны, падзеі ў Германіі і ў Чэхіі. Трэба заўважыць, што названья персанажы тым не менш знаходзяцца «па адзін бок барыкад». Антыподам гэтым маладым людзям і іх немалодому сябру Кованду выступае чэх Олін, які становіцца калабарантам і прыхваснем немцаў.

Фашызм увасоблены ў рамане ў вобразах цынічнага фельдфебеля Бента, тупога садыста Гіля, яфрэйтара Вэйса. «Усе іх, здавалася б, розныя галасы зліваюцца ў канцы кнігі ў агульны вой жаху перад немінучай расплатай» [4, с. 120]. Але не ўсё так адназначна. Птачнік не прыхільнік чорна-белай палітры ў абмалёўцы сваіх герояў. Сярод нямецкіх салдат вылучаецца Ліпінскі, які паходзіў з польска-нямецкай сям'і, супраць сваёй волі быў апанраваны ў форму вермахта і ўсімі сіламі дапамагае чэхам у іх цяжкім становішчы.

Многія чэхі з апісанай працоўнай роты падчас свайго знаходжання ў Германіі гінуць пры розных трагічных абставінах. Напрыклад, такі лёс напаткаў і Пэпіка, якому аўтар адвёў многія старонкі сваёй кнігі. К. Птачнік паказвае, як яго героі ў канцы вайны вырашаюць збегчы і накіравацца на радзіму. Раман заканчваецца апісаннем сустрэчы працоўнай роты з танкамі савецкай арміі.

Жанр рамана можна пазначыць як хроніку, паколькі твор дае дастаткова шырокую панараму падзей, асоб і апісаных месцаў як у Германіі, так і ў чэшскіх землях. Прычым прасочваецца відавочная храналогія паказаных эпізодаў, на якія падзяляюцца сем частак рамана. Як было раней заўважана, твор поліфанічны, бо падзеі і рэтраспектыўныя пасажы падаюцца вачамі многіх апавядальнікаў. Таму нельга казаць пра наратыўную аднароднасць мастацкай тканіны тэксту. На нашу думку, менавіта праз «галасы» сваіх такіх розных герояў аўтар паказвае нам, як у чэхаў, што былі татальна мабілізаванымі, выпявала думка пра неабходнасць адпору фашыстам і фарміравалася пазіцыя, што нацызм – гэта ўвасабленне зла і жорсткасці, нялюдскасці.

Раман вылучаецца яскравым псіхалагізмам, які праяўляецца менавіта ў характарыстыцы шматлікіх персанажаў. Асабліва прапрацаваны вобраз Пэпіка. Таксама многа ўвагі пісьменнік надае псіхалагічнай абмалёўцы фельдфебеля Бента, цынічнага нігіліста, які хоча толькі забіваць і знішчаць. Амаль усе персанажы рамана праходзяць пэўную эвалюцыю, і іх можна аднесці да двух супрацьлеглых лагераў. Нават можна сцвярджаць, што адбываецца палярызацыя герояў пад уплывам ваеннай рэчаіснасці і цяжкіх абставін. «Героі Птачніка ідуць да разумення новай ісціны рознымі і часта цяжкімі шляхамі. Можна быць, самае сутнаснае ў яго рамане – гэта раскрыццё складанага, шматграннага ўнутранага свету герояў, паказ зараджэння новай свядомасці» [4, с. 119].

Тканіна тэксту даволі неаднародная. Аповед вядзецца ад трэцяй асобы, але прысутнічае і шмат унутраных маналогаў герояў, устаўля-

юцца дзённікавыя запісы Пэпіка, якія ў адрозненне ад астатняга тэксту падаюцца курсівам, ёсць рэфлексія аўтара-апавядальніка, які ў творы выступае як носьбіт калектыўнай свядомасці пэўнага кола чэшскіх герояў рамана.

У рамане назіраецца даволі шмат рэфлексіўных пластоў. Найбольш выразныя і яскравыя звязаныя з вобразам Пэпіка, паколькі ён вёў дзённік, заносіў свае думкі і ўражанні ў тоўсты сшытак, які набыў у Сааргемюндзе. Гэты вобраз можа быць адной з праекцый самога аўтара, паколькі Пэпік у Германіі захварэў на сухоты. «Туберкулез! Никогда в жизни я не болел туберкулезом и знаю только, что это страшная болезнь – она разъедает легкие, губит человека и против нее нет надежных средств. Одно слово, которое произнесли три врача в комнате, тускло освещенной красноватой лампочкой, сейчас заслонило для меня весь мир. Мое сознание, а не только тело, поражено этим недугом. Слово “туберкулез” подорвало мои силы, лишило меня всякой сопротивляемости, я весь сжался в ожидании последнего удара и не мог напрячь волю, чтобы преодолеть тупое оцепенение, похожее на то, что охватывает кролика, вдруг увидевшего удава. Мне казалось, будто смерть властно протянула ко мне свою костлявую руку. Целых две недели температура была под сорок, я мучительно потел, простыня липла к матрацу, который тоже пропитался потом, а рядом на ночном столике стояла плевательница со сгустками крови. Я лежал неподвижно, все мое внимание было сосредоточено на болезни, хотя я и не испытывал острой боли. О, я охотно предпочел бы самую сильную боль, только бы не этот страшный туберкулез! Острые боли дали бы мне возможность испытать свою выдержку и стойкость... Но эта болезнь физически не мучительна, она сжигает тело холодным внутренним огнем», – так думае Пэпік, даведаўшыся пра сваю хваробу [5]. Тое ж самае ў часы вайны адбылося з самім Карэлам Птачнікам, дзякуючы чаму ён быў пазбаўлены неабходнасці працаваць у Трэцім рэйху да канца вайны і змог вярнуцца дадому ў 1944 г. Але свайго героя чэшскі пісьменнік надзяляе іншым лёсам. Пэпік паправіўся ад сваёй цяжкай хваробы і за тыдзень да выпіскі з клінікі загінуў ад выбуху бомбы, якая ляжала пад вокнамі яго палаты і не ўзарвалася ў свой час. Трагізм жыццёвых варункаў гэтага маладога хлопца ўзмацняецца яшчэ і тым, што ў шпіталі ён знаходзіць сваё каханне, медыцынскую сястру Маргарэт.

Дзённікавыя пасажы Пэпіка не толькі надаюць рэфлексіўнасць і складаную філасафічнасць мастацкай тканіне рамана, але і становяцца лірызаванымі ўстаўкамі ў сам тэкст. Нездарма яны вылучаюцца курсівам, каб падкрэсліць іх выключную значнасць, з аднаго боку, і каб паказаць іх неардынарнасць, «неўпісанасць» у ваенную рэчаіснасць, жажлівую, прыземленую, натуралістычную – з іншага. Пэпік разважае не толькі пра сябе, але і пра ўсё сваё пакаленне і пра ўсё чалавецтва:

«Я не нахожу душевного спокойствия в дни событий, которые делают спокойствие бессмысленным и жутким. Я мечусь из стороны в сторону, ищу, допытываюсь и не узнаю самого себя. Я постигаю отраду одиночества, когда я окружен людьми и увлечен ими, значение дружбы, когда я покинут всеми, ценность истинной и прочной любви, когда размышляю о зыбкости чувств и тщете всего, прелесть и очарование окружающего мира и безмерную ценность жизни, когда теряю надежду и веру, видя вокруг себя лишь торжество смерти и гибель всех ценностей, которые считал вечными. Каков же я сам? Каково все мое поколение, в котором грубый жизненный опыт преждевременно убил юность души? Каковы все мы, люди, так легко утрачивающие человечность, мы, флюгера на ветру, мы, семена, которые взойдут еще несчетное число раз, и всегда иными колосьями? Кто ответит мне? Кто разрубит гордиев узел, которым тесно связаны правда и страх?» [5].

Пэпik паказаны ў рамане не толькі летуценным інтэлігентам, які пазбягае шумнай кампаніі, блукае ў вольныя часіны ў гарадскім парку, сядзіць над сваім дзённікам і разважае пра сябе і ўвесь свет, поўны хаосу і трывогі. Ён таксама становіцца храністам падзей, збірае артыкулы з нямецкіх, рускіх, чэшскіх, французскіх і іншых газет. Пэпik хоча, каб людзі правільна ўяўлялі падзеі, якія з імі сёння адбываюцца. Менавіта на гэта скіраваны і пісьменнік, які сваім творам стварае карціну жыцця тагачаснай Германіі і Чэхаславакіі і паказвае складаную чалавечую сутнасць, якая праўдліва сябе вельмі па-рознаму ў лёсах хлопцаў пятай працоўнай роты з Чэхаславакіі. Пэпik сваімі разважанымі таксама становіцца выразнікам многіх маральных праблем, якія паднімае К. Птачнік.

Чэшскі пісьменнік паказвае тагачаснае жыццё ў Германіі, як жыло цывільнае насельніцтва, што адбывалася на буйных заводах, як дзейнічала нямецкае антыфашысцкае падполле (а яно існавала), і многія іншыя аспекты ваеннай экзістэнцыі і быту немцаў Трэцяга рэйху. Падкрэслім, што ў гэтых карцінах К. Птачнік шмат чаго адкрывае нават сучаснаму ўсходнеславянскаму чытачу, які выходзіў на кнігах беларускіх і рускіх пісьменнікаў пра Вялікую Айчынную вайну, дзе пераважае гераічны пафас і нават жыццё мірнага насельніцтва на акупаваных тэрыторыях паказваецца менавіта праз гэтую прызму. У К. Птачніка дамінуе экзістэнцыяльны падыход да абмалёўкі ваенных рэалій, хаця ясная і зразумелая антыфашысцкая пазіцыя чэшскага пісьменніка навідавоку.

У сваім творы К. Птачнік дэманструе вельмі асабістае стаўленне да апісаных падзей, што абумоўлена аўтабіяграфічнасцю і прыналежнасцю пісьменніка да пакалення 1921 г. Твор цалкам пазбаўлены схематызму і ідэйных, часавых стэрэатыпаў, часта ўласцівых афіцыйнай чэшскай літаратуры 1950-х гг. У рамане адсутнічае пафас

гераізацыі персанажаў і іх учынкаў. К. Птачнік не стараецца падаць нам манументальныя вобразы, а акцэнтуюе ўвагу на штодзённым існаванні сваіх герояў у часы ваеннага ліхалецця і акупацыі. Аднак аўтар рамана нічога не спрашчае, і яго твор пазбаўлены ідэйных штампаў. Мова твора індывідуалізаваная ў залежнасці ад персанажаў, іх сацыяльнага статусу, культурнай дасведчанасці. Трэба заўважыць, што многія героі рамана – гэта высокаадукаваныя людзі са складанай духоўнай і душэўнай арганізацыяй, як, напрыклад, Гонзік і Пэпik, якія бліжэй за астатніх да самога аўтара, яго асобы і жыццёвых перыпетый. Не зважаючы на тое, што раман пісаўся ў савецкія часы, К. Птачнік вуснамі сваіх герояў уздымае пытанне пра Бога праз балючыя і пакутлівыя разважанні Пэпіка ў святле перажытага і перанесенага ў немцаў. Гэты непрыстасаваны да жыцця малады хлопец пакутуе ад разумення несправядлівасці. «О боге. В самом ли деле он справедлив и всемогущ? И непогрешим? Зачем же тогда он посылает тяжкие испытания людям, почему разрешает им пасть и не протянет спасительную руку?

Размышления о боге не приносят покоя моей истерзанной душе, наоборот, они рождают в ней протест и кощунство.

– Почему, – говорю я, обращаясь к тому вездесущему, который заполняет и безбрежную ночь надо мной, – почему ты такой? В твоём самопожертвовании слишком много показного, ты самодоволен, ты любишь себя. Разве твой жест самоотречения не был нарочитым, разве не вызван он стремлением понравиться людям? Разве ты принес искупление человечеству, если сам ввергаешь его в такие страдания, каких не выдумал бы и сатана? Неужто, по твоему разумению, первородный грех Адама и Евы так велик, что за него должны страдать миллионы потомков, невинных, как агнцы? Слишком уж ты мстителен, и это делает тебя похожим на тех, кто носит крест свастик, кто распял на кресте целые народы, женщин и детей. В своей злобе ты слишком похож на тех, кто уничтожил Лидице. Разве это не так? Или ты не хочешь вмешиваться в дела мира сего, где царят произвол и безумие, и с высоты безразлично взираешь на истребление слабых, на стократ повторяемую Голгофу? Вправе ли ты называться отцом небесным тех, кого сам зовешь “сыновья и дочери мои”? Разве отец относится к своим детям так, как относишься к людям ты, пославший сына своего, дабы он доказал им любовь твою? Где же эта любовь? Где твоя справедливость? Почему ты не поможешь людям, молящим о помощи, почему не внемлешь им, почему ты глух к молитвам, которым сам научил людей? Зачем ты притворяешься всемогущим, если не в силах помочь? А если в силах, то почему бездействуешь? Как ты можешь видеть эту бойню и не покарать виновников, ты, без колебаний покаравший первых людей, нарушивших твой запрет?

Разве ты не сказал: “Не убий!”?

Не сказал: “Не укради!”?

Не сказал: “Не прелюбодействуй!”?

А они убивают, грабят, насиляют. И ты молча смотришь на это, видя, как разбивают скрижали с твоими заветами и оскверняют все, что свято даже нам, кто не считает себя твоими сынами.

Зачем ты, бесплотный, несуществующий, сулишь нам, людям, эфемерные блага на том свете, куда руки убийц отправляют ныне тысячи тысяч людей?

Не думай, что я упрекаю тебя потому, что таю в душе обиду, горе, сознание бессилия. Я не претендую на право корить и судить тебя. Но я прозрел, ибо в бессонные ночи, когда из меня постепенно уходила жизнь, я оставался с тобой наедине и не боялся и не молил, а в собственном сердце черпал силу и смог постичь и преодолеть тебя. Я думал о тебе так много, что теперь не нахожу слов. И я понял, что тебя нет, что ты не можешь существовать. Ты лишь представление, сон, фата-моргана, к которой люди тщетно стремятся в самые трудные минуты своей единственной жизни. К чему же стремиться мне, переставшему верить в себя?» [5]. Гэты прыведзены намі вялікі пасаж дэманструе ваганні Пэпіка і, напэўна, самога Карэла Птачніка, гэты ўрываек можа быць ахарактарызаваны як пэўная багаборчая лінія ў рамане і свядомасці чэшскага аўтара і яго героя.

Вельмі актыўна пісьменнік у рамане ўжывае метафары і працуе з дэталямі. Ён падрабязна апісвае пейзаж, гарады, праз якія ехалі і ў якіх працавалі героі кнігі. Прысутнічаюць у творы і партрэты персанажаў. Напрыклад, Кованду К. Птачнік малюе такім чынам: «Крепкий, плечистый, словно выгесанный из твердого сучковатого бука, с крутым подбородком, заросшим реденькой щетиной, он сидел прямо, закрыв глаза и сложив на коленях большие натруженные руки» [5]. Аўтар таксама паказвае, як змяняюцца яго персанажы, як адбываецца іх сталенне і «выхаванне» пачуццяў, крышталізуюцца іх погляды. «А вот теперь, когда мы то и дело меняем пристанище и не знаем, вернемся ли вечером на койку, с которой встали утром, угасает наша приверженность к вещам и растет тяга друг к другу, человека к человеку, складывается коллектив, внутренняя жизнь которого не меняется, в какую бы он ни попал обстановку, ибо от нее теперь уже почти не зависит наше довольство жизнью, ощущение безопасности и доброе расположение духа. Мы связаны сознанием общности своей судьбы, совместных лишений и радостей, сознанием нерушимого братства и общих обид, которые мы переносим, общей жажды свободы, общей всем нам ненависти. Мы перестаем предаваться личным чувствам и проникаемся духом содружества. Мы – единое целое, мы коллектив, который нельзя ни расчленивать, ни разложить. Быть дома – значит быть с вами, Гонзик и Карел, Мирек и Кованда, Фера

и Ирка, Густа, Эда, Богоуш, Пепик, Петр! Быть вместе с вами в комнате, в убежище, все равно где! Это ощущение “я дома” – самое радостное для каждого из нас, оно знакомо нам всем до одного и невозможно не поддаться ему...» [5]. Так запісвае ў сваім дзённіку Пэпik, паказваючы, што калектыў склаўся і пачуццё радзімы выкрышталізавалася ва ўсіх хлопцаў пад уплывам страшнай і жорсткай рэальнасці і кожны быў вымушаны заняць тую ці іншую жыццёвую пазіцыю.

Хаця, як раней заўважалася, усе вобразы можна аднесці да дзвюх вялікіх груп, тым не менш усе дзеючыя асобы рамана вельмі розныя людзі, што аўтарам нават наўмысна падкрэсліваецца. Персанажаў нельга падзяліць на галоўных і другасных. Яны становяцца своеасаблівай праекцыяй усёй, з аднаго боку, чэшскай, з іншага – нямецкай нацыі, паказваючы розныя мадэлі паводзін і розныя светапогляды, мноства псіхалагічных тыпаў людзей. Паступова ўсе чэшскія хлопцы з працоўнай роты, за выключэннем Оліна, цвёрда займаюць антываенную, антыфашысцкую пазіцыю, а некаторыя з іх пераймаюць камуністычныя ідэі. «Героі Птачніка выходзяць пераможцамі, яны не раструшчаныя акаляючымі іх жахамі, таму што яны набылі ў цяжкіх умовах фашысцкага рабства новае разуменне жыцця, якое ператварыла большасць з іх з пасіўных ахвяр у барацьбітоў» [4, с. 119].

Такім чынам, раман чэшскага празаіка Карэла Птачніка дэманструе змену падыходаў у 1950-я гг. у чэшскай літаратуры да тэмы Другой сусветнай вайны. У творы ў цэнтры ўвагі трагічныя перыпетыі мірнага насельніцтва. Аўтар засяроджваецца на феномене пакалення «татальна мабілізаваных», да якога належаў і сам. Паказваючы жыццё маладых хлопцаў у Германіі, ён уздымае шэраг маральна-этычных праблем, а таксама раскрывае перад чытачом нямецкую і чэшскую рэчаіснасць праз прызму экзистэнцыяльнага светапогляду. Раман поліфанічны, насычаны ўнутранымі маналагамі. Значнае месца займаюць рэфлексійныя пасажы і дзённікавыя запісы герояў. Актыўна скарыстаны пейзаж, партрэт. Увогуле можна казаць пра багацце ідэйнай і мастацкай палітры рамана, што робіць яго актуальным для сучаснага чытача.

БІБЛІАГРАФІЧНЫЯ СПАСЫЛКІ

1. *Kocourek V.* Obraz skutečnosti a její stylizace. Květen, 1955–1956. Č. 1.
2. *Řezáč V.* Ptačnickův román Ročník jedenadvacet. LitN, 1955. Č. 10.
3. *Haman A.* O tak zvané «druhé vlně» válečné prózy v naší literatuře. Člit, 1961. Č. 4.
4. *Бернштейн И., Олонова Э.* Современный чешский и словацкий роман. М., 1962.
5. *Птачник К.* Год рождения 1921 [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/book/ptachnik_karel/god_rogdeniya_1921.html (дата обращения: 15.10.2020).

ЗАГОЛОВОК ЯК ДОМІНАНТА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ (історичні романи)

Феномен заголовка виявляється не лише у фіксації майстерності його творця. Він представляє як художній твір, так і творчість письменника, особливості літературних напрямів, течій і т. д. Пізнання художнього твору починається з прочитання й осмислення його назви, а тому значення заголовка важко переоцінити. Це відзначають усі дослідники заголовків. «Назва твору є його власним іменем, – пише Ю. Карпенко, – тобто відношення між назвою і твором у принципі такі ж, як відношення між іменем і людиною або між топонімом і географічним об'єктом» [1, с. 29]. Такої самої думки й Е. Магазаник, який вважає, що літературні заголовки й назви окремих глав становлять «особливий рід власного імені. Це не просто розрізнувальні знаки, а змістовні власні імена» [2, с. 15]. Дійсно, заголовок – це не тільки слово чи кілька слів, які ми читаємо, взявши до рук новий художній твір. Заголовок є його власним іменем, і, лише розкривши його зміст, можна більшою або меншою мірою зрозуміти, про що йтиметься далі. Тому заголовки є своєрідними «порогом», першим елементом пізнання як формозмісту конкретного твору, так і в цілому поетики творчості письменника. Хоч, слушно зауважує Е. Магазаник, «сама по собі змістовність заголовка не робить його категорією поетики. Важливе відношення семантики заголовка до семантики твору <...>. Тільки при наявності такого відношення заголовок стає категорією поетики» [2, с. 15]. В. Тюпа розглядає поетику заголовка (паралельно з епіграфом) як одну із суттєвих елементів композиції художнього твору. Посилаючись на універсальну модель зв'язку імені з названим (що має свої витоки у роботах О. Лосева), вчений подає п'ять вихідних положень для заголовків. Перше – полягає в тому, що заголовок тексту в якості імені твору є енергія сутності (предмет інтерпретації)

самого твору. Згідно другого положення, в якості такої «енергії» заголовок твору невіддільний від сутності твору і тому він є самим твором, тобто еквівалентним названому. Приймаючи твердження, що назва еквівалентна усьому твору, треба розуміти що сам художній текст – не є ім'я, він не тотожний своєму заголовку. Четвертий умовивід: «заголовок не є лише авторський “звук чи переживання звуку” (читачем), але одкровенням деякої онтологічної реальності твору – автору і читачу в їх комунікативному спільному буттю» [3, с. 116]. Логічним є заключне положення про те, що заголовок – це місце та момент зустрічі читача з твором [3, с. 116].

Оскільки назва твору є значущим елементом його художнього світу, необхідно з'ясувати, що входить до її складу, визначити «межі» цієї категорії. Так, С. Кржижановський, аналізуючи заголовки книг, які були видані в другій половині XVIII ст., пише, що ім'я письменника і навіть примітки про рік і місце видання часто ніби врастають у назву [4, с. 4]. Вивчаючи поетику заголовків 20-х років XX ст., О. Ванюков вважає, що «до заголовка літературного твору належать власне назва (заголовок у вузькому значенні слова), ім'я автора та авторські визначення жанру його твору, які в єдності і представляють заголовок (у широкому значенні цього слова)» [5, с. 15]. У розвідках кінця XX – поч. XXI ст. (Н. Веселова, Н. Литовченко) йдеться про заголовковий комплекс, до складу якого відносять назву, підзаголовок, ім'я автора, епіграф, посвяту, дату і місце написання тексту та зміст.

Як бачимо, крім самої назви твору, дослідники одноставно долучають до неї в першу чергу ім'я письменника. Такі спостереження підводять нас до висновку про те, що, очевидно, кожному авторові притаманний свій тип заголовків, своя методика називання творів. Тобто за назвою, як і за стилем, можна «впізнати» автора. Це ще раз підкреслює значення заголовка як домінанти для пізнання природи поетики творчості митця.

Різниця між назвами творів полягає не лише в тому, що автор виносить у заголовок, що називає, а й у тому, що саме ми, читаючи його, розуміємо. Велика кількість навіть однотипних назв творів різних авторів зумовлює й різне сприйняття їх. Літературознавцями й лінгвістами було помічено кілька основних проблем у дослідженні поетики заголовків. Серед них виокремлюємо питання структури заголовків, психології називання, характеру та форм зв'язку заголовка з текстом, функції заголовка, проблему типології.

Проблема структури заголовків на перший погляд здається найлегшою, оскільки заголовки можуть бути простими або складними, якщо розглядати їх суто схематично.

Дослідник заголовків першої третини XX ст. С. Кржижановський формально поділяє їх на логічно-пропорціональні, подвійні й на-

півзаголовки. «Оскільки заголовок лише конденсує тему і висловлювання своєї книги, він, звичайно, повинен відливатися у форму логічного судження: $S \in P$ », – пише дослідник. Тому «логічно-пропорціональні заголовки і складені завжди з двох частин: суб'єктної і предикатної» [4, с. 7]. Ознакою подвійних заголовків є сполучник або. Напівзаголовки – це «неповні судження, заголовки-інваліди, які є або безпредикатними, або безсуб'єктними» [4, с. 9].

Наприкінці ХХ ст. О. Ванюков визначив дві форми заголовків. Перша – найпростіша «модель» – «односкладна назва плюс односкладний підзаголовок, що визначає жанр» [5, с. 38]. Другу форму представляє циклізація – це коли в назві прямо фіксується кількісний принцип або в заголовок виноситься об'єднуючий образ-ідея, а в підзаголовок – конкретизуючий, узагальнюючий смисл.

Аналізуючи різні форми заголовка в болгарській літературі, Ц. Раківський характеризує їх з точки зору рецептивної проблеми автор – текст – читач. Автор дослідження «Заголовок і простір тексту» пропонує своє бачення через уведення поняття відкритих (за жанром, структурою) та закритих для читача заголовків [6, с. 67].

Проблема психології називання видається цікавою, оскільки пов'язана з пізнанням особливостей творчої лабораторії письменника. Тут дослідники (С. Кржижанівський [4, с. 22], а за ним Н. Кожина [7, с. 27–29]) однотайні в підході й поділяють усі заголовки на три типи. Це *Ante-Scriptum*, або дотекстові (віднайдені митцем до написання творів), *In-Scriptum*, або внутрішньо текстові (з'явилися в процесі роботи над творами), *Post-Scriptum* (розкривають свою смислову та художню цінність в прикінцевих словах твору).

Заголовок, за Н. Кожиною [8, с. 168], є пограничним елементом тексту. Тому не можна не звернути увагу й на **проблему зв'язків між заголовком і текстом**. Російська дослідниця розрізняє дві основні форми таких зв'язків – експліцитна та імпліцитна, залежно від міри наближення заголовка до тексту. «Найбільш тісний зв'язок мають заголовки, які прямо й експліцитно розгорнуті в тексті твору» [8, с. 169], – твердить Н. Кожина. При цьому основним способом вираження такого зв'язку є «дистантний повтор»: елементи заголовка – наскрізні, пронизують увесь твір, розміщуються в сильних його позиціях (на початку або в кінці). Щодо великих епічних форм (роман), то в них «заголовне слово або словосполучення не відразу включаються в тканину оповіді, а з'являються в сюжетно-кульмінаційних точках літературного тексту» [8, с. 170].

Про імпліцитний зв'язок можна говорити тоді, коли заголовок пов'язаний із текстом лише опосередковано, тобто його зміст може бути символічно зашифрованим. У такому зв'язку Н. Кожина помітила кілька проявів: по-перше, заголовок може бути головним «індика-

тором» ключової теми твору: «Відбувається символічне, метамовне розгортання заголовка в тексті. Текст виступає як розгорнута заголовкова метафора» [8, с. 171]. Інший тип імпліцитного зв'язку відзначається при заключному замиканні тексту заголовком. Тоді «в результаті зіткнення тексту із заголовком виникають змістові струми, які породжують єдине нове повідомлення» [8, с. 172].

Дослідниця з Болгарії К. Протохристова розглядає заголовок художнього твору як проблему між текстову й пише, що, «виконуючи роль посередника між твором і читачем, заголовки провокують відносно визначене перед-очікування, з перспективи якого художній текст безпосередньо ще буде сприйнятий» [9, с. 75]. Аналізуючи специфіку заголовків у ліриці, І. Фоменко розглядає цю проблему у двох аспектах: заголовок і позатекстові ряди та заголовок і текст. У ракурсі першого аспекту вчений виділяє «декілька позатекстових рядів, до яких звично апелюють заголовки» [10, с. 85]. Першим тут він бачить побутові реалії, факти біографії і под., оскільки «важливими для розуміння ліричного тексту виявляються <...> побутові реалії, які вплинули на його виникнення, від яких він “відривається”, функціонуючи як інобуття» [10, с. 85]. Співвіднесеність із конкретною історичною ситуацією, побутовим чи біографічним фактом дозволяє, вважає дослідник, уточнити та звести до мінімуму довільність тлумачення заголовка.

Певний культурно-історичний пласт є другим рядом, до якого апелюють заголовки. За І. Фоменком, «заголовки цього типу підключають авторський текст до тексту-джерела, тим самим розширюючи і поглиблюючи зміст циклу/книги» [10, с. 86]. Серед текстів-джерел називаються священні книги (Біблія, Коран); тексти, пов'язані з язичництвом і розколом; тексти, які грають певну роль у становленні національної культури («Слово о полку Ігоревім», «Задонщина», «Сказання про Мамаєве побоїще»). Особлива роль належить заголовкам, які визначають жанрову орієнтацію поезій або циклу/книги: в цьому випадку передбачається знання читачем жанрових канонів.

Іноді заголовки потребують соціокультурного й соціолінгвістичного коментаря, наполягає І. Фоменко. Яскраво ілюструють такий їх різновид назви іноземною мовою (переважно латиною, рідше – грецькою), серед яких – крилаті слова і вислови. Звертає увагу науковець і на заголовки творів, які повторюються в різних видах мистецтва, маючи своє змістове навантаження, відтак робить висновок, що інтерпретувати творчість митця складно без співвіднесення з європейською культурою.

В аспекті «заголовок і текст», І. Фоменко вказує на дві основні групи заголовків. Перша – це «заголовки, що втілюють основний пафос циклу/книги», де переважають метафори і символи. Вони спрямовані

до максимально широких асоціативних полів та «позбавлені безпосередніх опор у тексті і, формально не пов'язуючи окремі вірші, грають роль фактора, під впливом якого формується цілісність» [10, с. 93]. Другу групу складають заголовки, що формулюють тему чи проблематику цілого. У цьому випадку «тема, яка намічена заголовком, може реалізовуватися в системі заголовків окремих віршів» [10, с. 94]. Слід зазначити, що часто тема заголовка реалізується в тексті через т. зв. опорні слова.

На особливості номінування текстів, що належать різним родам літератури, звернула увагу Н. Веселова («на відміну від епоса і драми, що представляють явища в їх просторово-часовому розгортанні, лірика має справу з одномоментним розгортанням» [11, с. 7]. Дослідниця виділяє заголовки в ліриці, оскільки вони, «задаючи тему, функціонально зливаються з першим рядком» [11, с. 7].

Мабуть, чи не найзаплутанішою є **проблема функцій заголовків**. Майже кожен учений, який звертався до поетики назв, так чи так пише і про їх функції. Наприклад, вирішуючи проблему ритму заголовка в ліриці, М. Челецька прийшла до висновку, що його первісною функцією є «містично-магічна, яка споріднює його з метафорою, а через неї – зі словом і його внутрішньою формою, оскільки, даючи заголовок, автор мимоволі накладає на свій твір своєрідне табу втаємниченості і загадковості» [12, с. 220].

Вивчаючи функції заголовка з погляду літературознавчої антропології, М. Сокол говорить про дві з них: «Заголовок <...> встановлює контакт з читачем і впливає на його емоціональне сприйняття»; «заголовок виступає як засіб вираження авторської позиції чи авторської модальності» [13, с. 248].

Один із найвизначніших критиків і теоретиків Франції Р. Барт, називає три функції заголовків. Це – енонсиативна (висловлювання, що міститься в заголовку, пов'язане з конкретним змістом тексту, якому передує); диктична (маркувальна, бо заголовок указує на те, що далі йде певна літературна «річ», тобто по суті «товар»); аперитивна (заголовок добирається таким чином, щоб викликати в потенційного читача цікавість, приготувати до сприйняття тексту) [14, с. 515].

І. Фоменко твердить, що «одна з основних функцій заголовка – бути згорнутим текстом» [10, с. 98]. Разом із тим заголовок може виступати у функції «важливого циклотворчого зв'язку», розкриваючи загальну тему циклу чи книги [10, с. 94].

Автор підручника «Художній текст: Основи лінгвістичної теорії і елементи аналізу» В. Лукін у зв'язку з цією проблемою зазначає: «“Перед” текстом заголовок у функції умовного знака лише “натякає” на зміст тексту. У функції індексального знаку заголовок указує на текст як фізичне тіло». «Після» тексту заголовок повідомляє про зміст

і є «знаком з унікальним значенням» [15, с. 60]. Коли ж заголовок не раз повторюється в тексті, то він виконує «функцію зв'язаності» [15, с. 61].

Н. Литовченко переконана в тому, що проблема функцій заголовка у художньому творі тісно пов'язана з питанням про механізми його змістотворення. Тому дослідниця розглядає функції назв у чотирьох ракурсах. Зокрема, по відношенню до художнього тексту «очевидною є номінативна функція, яка полягає в тому, що заголовок називає текст; ініціальна, згідно з якою назва ініціює розгортання тексту; розподільча, тому що заголовок відокремлює один текст від іншого; текстотворча, котра акцентує участь назви у творенні тексту» [16, с. 5]. В іншому плані – по відношенню до автора – заголовок виконує експресивну функцію («втілює його особисте відчуття художнього задуму та ознаку авторського заголовкового стилю» [16, с. 5]). Ще треба розглядати заголовки по відношенню до читача, тоді мова йде про «прогностичну, рекламну, експресивну функції, які мають привернути увагу читача» [16, с. 5]. І насамкінець не можна забувати про літературний контекст, в якому заголовок має «сполучну функцію, тобто є посередником між текстом, автором, реципієнтом та іншими творами, а також – мета-лінгвістичну, яка полягає в тому, що назва апелює до певного соціально-культурного коду» [16, с. 5].

Оскільки «назви творів – це власні назви» [1, с. 29], можемо звернутися до концепції визначного українського мовознавця Ю. Карпенка, який пише про можливість вирізнення кількадесяти функцій власних назв. Вирішення проблеми ономастик убачає в їхньому зосередженні у двох потужних функціональних блоках: інформативному (щось повідомляють про позначуваний об'єкт) та експресивному (виражають оцінку об'єкта й ставлення до нього автора чи персонажів). Окремо вчений виділяє текстотвірну функцію, спираючись на той факт, що «потоніми в тексті стають могутнім засобом організації тексту» [1, с. 10].

Французький літературознавець Ж. Женетт, зараховуючи заголовки до функціональних елементів паратексту, говорить про чотири його функції. Найголовнішою, провідною вважає номінативну, або інформативну функцію; другою розглядає описову, яку можна деталізувати як тематичну (заголовок є своєрідною тезою самого корпусу тексту, специфічним смисловим та психо-соціолінгвістичним вузлом, ядром ідеї твору) та рематичну (у заголовках присутня пряма чи опосередкована вказівка на жанр). Конотативна функція посідає третю позицію; вона подібна до описової, але детальніше характеризує заголовок за семантичними ознаками; здебільшого виявляється в розгорнутих заголовках, а також заголовках, що стали крилатими фразами, прислів'ями, кліше. На четвертому місці – «спокушувальна», або ретроспективна функція, оскільки завдання заголовка «не просто вказати на подію і назвати її, а ще й вирішити

проблему зовнішнього зацікавлення, заманити читача своєю споклиивою сюжетністю» [17, с. 92].

Досліджуючи імена персонажів, винесені в заголовок художнього тексту, В. Кухаренко переконалась у тому, що «ініціальна, розподільна, проспектна і номінативна функції <...> притаманні кожному заголовку» [18, с. 109]. Можемо ствердити, що названі науковцем функції, притаманні всім художнім заголовкам, незалежно від приналежності твору до того чи іншого роду літератури, жанру, літературного напрямку і т. д.

Один із провідних фахівців у дослідженні заголовків художнього твору Н. Кожина розмежовує всі функції назв на дві групи. Першу групу, за її концепцією, формують репрезентативна, сполучна та функція організації читацького сприйняття. Разом вони дістали назву зовнішніх функцій. До внутрішніх функцій віднесено називну (номінативну), функцію ізоляції і завершеності та текстотворчу функцію. До того ж третя функція в кожній групі діє на трьох рівнях організації тексту і включає в себе «по три підфункції: функція організації змісту – виділення смислової домінанти і ієрархії художніх акцентів; функція композиційної організації; функція стилістичної і жанрової організації» [8, с. 175]. Названі функції є загальними для всіх заголовків, вважає Н. Кожина. Проте заголовок також «може виконувати окрему естетичну функцію у своєму конкретному творі залежно від його стилю і жанру» [8, с. 178]. Тут уже йдеться про символічну, алегоричну, функцію типізації та художнього ототожнення, іронічну, афористично-резюмуючу (заголовки-прислів'я, заголовки-запитання), рекламно-інтригуючу, епатуючу.

Звернення до **проблеми типології заголовків** призвело до розробки численних класифікацій. Так, на сьогодні маємо кілька їх варіантів, котрі різняться між собою не тільки системою типів, але й критеріями їхнього розрізнення. Скажімо, дослідник проблем типології називання повістей О. Ванюков поділяє заголовки на три групи. Перша – це назви, які «будуються» на імені, «на людині», концентрують у собі життя, долю, історію особистості, фіксують певний тип; друга група – назви, які передають час (художні образи днів життя, днів героя, хроніки того чи того року і т. ін); третю групу складають назви, які художньо фіксують «місце» епічної дії, розкривають просторові координати подій. О. Ванюков переконує, що різняться ці типологічні групи жанрово-поетичною характерністю [5, с. 14–42].

Е. Джанджакова, аналізуючи роль і значення заголовків у ліриці, добачає також три типи їх, але дещо інакше тлумачить свою позицію. Так, до першого типу заголовків дослідниця відносить ті, в яких «поетична значимість немовби встановлена раніше». Це заголовки-слова, що позначають рослини, явища природи, пори року, час доби, власні імена міфологічних, історичних і літературних героїв, а також заго-

ловки-сполучення зі словами «перший», «останній» тощо. Переконаємося: йдеться про слова і словосполучення, певним запасом змісту значення яких читач володіє ще до прочитання самого тексту твору, а текст сприймає вже не як ізольоване явище, а в співвідношенні з іншими асоціативно заданими текстами. До другого типу заголовків зараховує підкреслено непоетичні, нетипові для традиційної художньої мови назви. Це заголовки, які включають наукові терміни, виробничо-технічну і професійну лексику, часто й аббревіатури; розмовну лексику; слова, що позначають типово побутові реалії, приземлені ситуації. Е. Джанджакова уточнює, що «слова, які входять до цих заголовків, мають чітку часову, соціальну, професійну або іншу оцінку, володіють малими асоціативними можливостями і тому націлюють на розуміння тексту як одиночного, ізольованого від інших текстів» [19, с. 210]. Третій тип заголовків складають незвичайні назви з власне мовної точки зору – експресивні заголовки. Зауважимо, що в основі цієї класифікації лежить співвідношення назв творів з іншими текстами на основі асоціації.

Ще одна представниця російського літературознавства А. Ламзіна пропонує класифікувати заголовки за співвідношенням назви з традиційними компонентами твору, а саме: тематичним складом, проблематикою, сюжетом, системою персонажів, деталлю, часом і місцем дії. Орієнтуючись переважно на епос і драму, дослідниця виділяє чотири типи заголовків. Перший тип складають такі з них, які представляють основну тему або проблему твору. До другого типу належать заголовки, що попереджають про сюжетну перспективу твору. Вони ж поділяються на дві групи: ті, що представляють увесь сюжетний ряд (фабульні), і ті, що виділяють найважливіший із точки зору розвитку дії момент (кульмінаційні). Персонажні заголовки є третім типом назв творів. Це в основному антропоніми, які говорять читачеві про національність, належність до певного роду або про соціальний статус головного героя. Четвертий тип – це заголовки, що позначають час і простір: авторка «розщеплює» хронотоп на дві координати, шукає їхні відповідники в назві твору [20, с. 94–107].

Розглядаючи різні за жанрами художні твори, К. Фролова говорить про типи заголовків у контексті ідеологічних зрушень у суспільстві ХХ ст. Найчастіше, на її думку, в заголовок покладається наскрізний елемент твору. Це, як правило, образ, що виражає основну думку твору, його пафос. У зв'язку із загостренням деяких проблем (характеру тощо), зумовлених суспільною епохою, у заголовок можуть вноситися імена й прізвища персонажів. «Твори хронікальної форми, – пише дослідниця, – мають у заголовках топонімічні реалії». Окремий тип найменувань складають такі, що маркують психологічний задум автора. Заголовок також може бути представлений у формі запитання,

виражаючи, передаючи таким чином ідейну насаженість твору. На матеріалі історичних романів К. Фролова спостерегла, що їхні назви мають «свою поетику». Дослідниця переконана, що зауважені нею п'ять основних типів заголовків є прикметними для літературного процесу ХХ ст. [21, с. 56–57].

Імовірно, очевидно, типології заголовків і за частинами мови, і за історичними епохами тощо. Але, слушно зауважує К. Фролова, «якого б типу не був заголовок, він співвідноситься з усім змістом твору і активно засвоюється двічі: перший раз перед читанням твору, націлюючи читача на сприйняття змісту в світлі цього заголовка. Після прочитання твору читач обов'язково поставить запитання, чому ж саме так, а не інакше названо цей твір» [21, с. 57].

Жанрова специфіка історичної романістики впливає і на поетику її заголовків. Остання «прив'язана» до фактів, дійсних явищ (імена, події, час, простір) які художньо інтерпретуються у творах на історичну тематику. Беручи до уваги семантико-номінативне ядро заголовків українських історичних романів, виділяємо такі типи заголовків:

1) за іменем головного героя («Василько Ростиславич» В. Бирчака; «Северин Наливайко» М. Вінграновського; «Андрій Первозванний» Наталі Дзюбенко; «Євпраксія», «Роксолана» П. Загребельного; «Маруся Чурай» Ліни Костенко; «Володимир Мономах», «Іван Сірко», «Максим Кривоніс», «Северин Наливайко» В. Кулаковського; «Богдан Хмельницький», «Наливайко» І. Ле; «Мазепа» Б. Лепкого; «Роксолана», «Осмомисл» О. Назарука; «Святослав», «Володимир» С. Склярєнка; «Богун» О. Соколовського; «Іван Богун» Ю. Сороки; «Богдан Хмельницький» М. Старицького; «Данило Галицький» А. Хижняка; «Сагайдачний» А. Чайковського; «Рогнеда», «Ярославна» В. Чемериса; «Батий», «Чингісхан» В. Яна);

а) за соціальним становищем головного героя («Отаман Чайка» І. Корсака; «Гетьман Кирило Розумовський» М. Лазорського; «Князь Кий», «Князь Ігор», «Посол Урус-шайтана» В. Малика; «Останній гетьман» Ю. Мушкетика; «Князь Єремія Вишневецький», «Гетьман Іван Виговський» І. Нечуя-Левицького; «Князь Лаборець» П. Углярєнка; «Анна Київська – королева Франції», «Марина – цариця Московська» В. Чемериса);

б) за родинною приналежністю головного героя («Володимир, син Святослава» В. Босовича; «Орлі, син Орлика» Т. Литовченка; «Тиміш Хмельницький, син Богдана» О. Пахучого);

в) за віком головного героя («Молодість Мазепи» М. Старицького);

2) зі вказівкою на час («Початок» К. Басєнка; «Взимку, в рік миші», «І був ранок, і була ніч...», «Після довгої ночі» П. Углярєнка);

3) зі вказівкою на місце («Чисте поле» Л. Горлача; «З Дніпра на Дунай» А. Кашєнка; «З-під Полтави до Бендер» Б. Лепкого; «Над

Кодаком» Т. Микитина; «Єрусалим на горах» Р. Федоріва; «Фортеця на Борисфені» В. Чемериса; «На полі смиренному» Вал. Шевчука);

а) за назвою населеного пункту («Берестечко» Ліни Костенко; «Батурин», «Полтава» Б. Лепкого; «Хотин» Ю. Сороки; «Ольвія» В. Чемериса; «Лицар з Кульчиць» Я. Яроша);

б) за назвою водоймища («Синьоока Тивер» Д. Міщенко);

4) за головною історичною подією, що відображається у творі («Похорон богів» І. Білика; «Смерть у Києві» П. Загребельного; «Останній похід короля» І. Корбача; «Чорна рада» П. Куліша; «Фатальна помилка» Т. і О. Литовченків; «Падіння давньої столиці» О. Лупія; «На брата брат» Ю. Мушкетика; «Ідоли падуть» Ю. Опільського; «Переяславська рада» Н. Рибачака; «Облога Буші» М. Старицького; «Скандал в імператорському сімействі», «Смерть Атея» В. Чемериса; «Кровна мста» Я. Яроша);

5) назва, в якій відбито приналежність великої кількості персонажів до одного роду, племені, рангу... («Опришки» В. Гжицького; «Орда» Р. Іваничука; «Сотники» І. Корбача; «Сіверяни» Д. Міщенко; «Гайдамаки» Ю. Мушкетика; «Упирі» Ю. Опільського; «Людолови» Зінаїди Тулуб; «Росичі» В. Чмира);

б) символічні («Дикі білі коні», «Не дратуйте грифонів» І. Білика; «Диво» П. Загребельного; «Вогненні стовпи», «Вода з каменю», «Черлене вино» Р. Іваничука; «Зрада, або Як стати володарем», «Гнів Перуна», «Золоті стремена», «Клятва», «Отрута для княгині» Раїси Іванченко; «Степова квітка» М. Лазорського; «Шалені шахи» Т. і О. Литовченків; «Горить свіча», «Черлені щити» В. Малика; «Спалах у темряві» Т. Микитина; «Тричі продана» П. Наніїва; «Отчий світільник» Р. Федоріва; «У мене вечеряв Ісус» В. Яворівського);

7) за поєднанням діаметрально протилежних посад, соціальних станів («Цар і раб» І. Білика; «Цар і гетьман» Д. Мордовця; «Чернець і князь» Ю. Хорунжого; «Княгиня і хан» В. Чемериса).

Типологія засвідчує, що найчисленніший пласт в українській літературі складають історичні романи, які в заголовках указують на головного героя твору. Можливо, автори романів таким чином хотіли вказати на тематичне спрямування творів. На другому місці символічні заголовки, поширення яких, треба зауважити, характерне не тільки для історичних романів, але й для творів інших жанрів. Цей факт зумовлений неоднозначністю, прихованістю змісту, можливістю домислювати, а отже, інтригувати читача. Окремий тип серед історичних романів складають твори, які в заголовку містять інформацію про місце розгортання основних подій. Іноді заголовок подає вказівку на часові параметри, що відіграють вирішальну роль у розвитку сюжету. Коли ж у романі йдеться про відому історичну подію, то автор може наголосити на її значущості ще й у заголовку.

Невелику групу історичних романів складають такі, де заголовок відображає приналежність значної кількості персонажів до одного роду, племені, рангу. Привертають увагу й заголовки, що висвітлюють опозиції головних персонажів творів на рівні посад, соціальних станів та ін. У таких назвах прочитується основний конфлікт твору.

Зазначаємо, що наведена типологія не є вичерпною, вона є відкритою до змін і доповнень, заснованих на нових відкриттях і новітніх мистецьких явищах. Із появою чергових романів можна розширювати й поповнювати її як у горизонтальному, так і вертикальному (нові типи) зрізі.

Підсумовуючи, зазначимо, що поетика заголовка – проблема багатоаспектна, крім того, постає ціла низка поки що не до кінця з'ясованих питань у її дослідженні.

Незаперечним є факт, що вирішення проблем, пов'язаних із поетикою заголовків, залежить від приналежності творів до того чи того роду літератури. Очевидно, обсяг, жанрове розмаїття творів накладають свій відбиток на характер типології заголовків. Різні погляди на проблеми назв висловлюють як літературознавці, так і мовознавці: перші з них більше уваги приділяють психології називання, функціям і типології заголовків; другі – структурі, зв'язкам між текстом і заголовком тощо.

Цікаві спостереження стосовно змісту й типології заголовка висловлюють і самі митці. Зокрема, П. Загребельний вважає, що «заголовок – це цілий світ, де повинні жити твої герої, нехай він не дійсний, а лише такий, що постає у твоїй уяві, але це справжній світ, де є свої закони, свої протиріччя і де існують свої межі, чітко визначені саме назвою – заголовком» [цит. за: 22, с. 7].

Пізнання поетики заголовків історичних творів ускладнюється додатковими питаннями. Це осмислення неможливе без знання фактів історії, про які йдеться у тексті. Важливо також знати позицію самого автора стосовно добору матеріалу та особливостей побудови художнього світу твору. Всі зазначені аспекти заголовків свідчать про те, що саме назва постає домінантою художнього тексту.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Карпенко Ю. А. Літературна ономастика. Одеса, 2008.
2. Магазаник Э. Б. Поэтика заглавия и оглавления // Материалы XXIII науч. конф. профессорско-преподават. состава СамГУ им. А. Навои по итогам выполнения науч.-исследоват. работ за 1965 г., Самарканд, 19–22 апр. 1966. Самарканд, 1966. С. 14–15.
3. Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001.
4. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий. М., 1931.

5. *Ванюков А. И.* Русская советская повесть 20-х годов. Поэтика жанра. Сарата, 1987.
6. *Ракъовски Ц.* Заглавието и пространството на текста // Език и литература. 1997. № 5–6. С. 60–76.
7. *Кожина Н. А.* Нечто большее, чем название // Русская речь. 1984. № 6. С. 26–32.
8. *Кожина Н. А.* Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики / отв. ред. В. П. Григорьев. М., 1988. С. 167–183.
9. *Протохристова К.* Заглавието на художествената творба като проблем на междутекстовостта // Благозвучието на дисонанса: Опити върху междутекстовостта. София, 1991. С. 74–85.
10. *Фоменко И. В.* Заглавие литературно-художественного текста как филологическая проблема // Лексические единицы и организация структуры литературного текста / редкол.: В. П. Вомперский [и др.]. Калинин, 1983. С. 84–99.
11. *Веселова Н. А.* Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика : автореф. дис. ... канд. филол. наук / 10.01.08. Тверь, 1998.
12. *Челецька М. М.* Заголовок у поезії Івана Франка з погляду рецептивної естетики // Вісн. Львів. ун-ту. Серія філологічна. Львів, 2004. Вип. 33: Теорія літератури та порівняльне літературознавство. Част. I. С. 214–222.
13. *Сокол М.* Функції заголовку твору в ракурсі літературознавчої антропології // *Studia methodologica*. Тернопіль, 2008. Вип. 24. С. 246–249.
14. *Барт Р.* Вибрані роботи: Семіотика. Поетика. М., 1994.
15. *Лукин В. А.* Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. М., 1999.
16. *Литовченко Н. А.* Поетика назви вікторіанського роману: автореф. дис. ... канд. філол. наук / 10.01.04. Дніпропетровськ, 2010.
17. *Genette G.* Paratexts. Cambridge, 2001.
18. *Кухаренко В. А.* Имя заглавного персонажа в целом художественном тексте // Русская ономастика / отв. ред. Ю. А. Карпенко. Одесса, 1984. С. 109–117.
19. *Джанджакова Е. В.* О поэтике заглавий // Лингвистика и поэтика : сб. ст. / отв. ред. В. П. Григорьев. М., 1979. С. 207–214.
20. *Ламзина А. В.* Заглавие // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. М., 2000. С. 94–107.
21. *Фролова К. П.* Субстанції незримой вогонь... (Про поетику художнього твору). Київ, 1983.
22. *Блисковский З. Д.* Муки заголовка. М., 1981.

АРХАИЧЕСКИЕ СЮЖЕТНЫЕ ПАРАДИГМЫ В РОМАННОЙ МОДЕЛИ «ЧЕВЕНГУРА» АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

«Чевенгур» является переходным этапом в платоновском творчестве, и не только потому, что вобрал в себя темы предыдущих произведений писателя и предвосхитил будущие, – он стал переходным и в жанровой эволюции, так как явился начальным звеном в перспективе становления новой жанровой формы в творчестве А. Платонова. «Главным “предметом изображения”, как отмечал Е. А. Яблоков, метатемой... оказывается постоянная “внутренняя” готовность художественной формы к “самопреодолению”, к выходу в “доэстетическое” (точнее, в “постэстетическое”) состояние, т. е. стремление к гармонии более высокого порядка... законы “новой” гармонии остаются недоступными, а все попытки “уловить” их (и тем более осуществить на практике) заведомо безрезультатны» [1, с. 13]. Специфика структуры «Чевенгура» определяется тем, что это первое большое произведение А. Платонова представляет собой жанровую форму в процессе становления. «Чевенгур», задуманный как повесть и собранный из отдельных рассказов и повестей [2], подытожил процесс романизации жанрового мышления писателя [3] и знаменовал зарождение жанра романа в его творчестве. Вместе с тем неомифологическое мышление XX в. определяет процесс внедрения мифологических структур в романную форму. Так, в «Чевенгуре» в зарождающуюся романную форму проникают мифологические структуры. Своеобразие жанровой формы определяется тем, что автор, с одной стороны, мыслил жанровыми стереотипами романа, с другой стороны, ощущая мифологизм мышления современников, воплощал его, ориентируясь на известные мифо-фольклорные образцы. Мифопорождающим началом в «Чевенгуре» является сюжет. Семантика и структура сюжета «Чевенгура» обнаруживают сходство с жанровыми

архетипами космогонического, эсхатологического, календарного и карнавалального мифо-ритуального комплексов.

Организирующим началом романа-мифа «Чевенгур» является циклическая рамка с архаической семантической основой. Эта рамка структурирует не только макросюжет всего произведения, но и микросюжеты отдельных эпизодов и включает в себя моменты схождения и выходов, уходов и возвращений, смерти и рождения.

Подготовительное действие, следующее за авторским зачином и краткой предысторией народа, заселившего «ветхие опушки», открывается смертью отца Саши. Эта сюжетная ситуация, близкая так называемой усиленной форме отлучки (по В. Я. Проппу) в волшебной сказке, представлена в архаизированном варианте. Примечательно, что в описании смерти отца Саши воспроизводятся архаические представления о загробном мире и пути туда. «Созерцающая озеро годами, рыбак думал все об одном и том же – об интересе смерти» [4, с. 7], в озере он находит свою смерть, во сне Саши умерший отец возвращается к сыну, преодолевая водное пространство. Корреляция «озеро – смерть» обнаруживает связь с архаическими представлениями о водном пространстве, лежащем на пути в загробный мир [5]. Вода в самых различных мифологиях является образом первоначала; она – исток и финал всего сущего; вода же является границей, отделяющей страну умерших от мира живых. Следовательно, чтобы достигнуть царства мертвых, необходимо было, по древним представлениям, переправиться на каком-либо судне (чаще всего фигурировала лодка), что подтверждается архаическими погребальными обрядами. Приснившийся Саше отец ехал в лодке: «Его лодка-душегубка качалась от чего попало...» [4, с. 214]. В определении лодки («душегубка») проявляется рудиментарно означенное восприятие лодки как элемента погребального обряда.

Загробный мир вписывался в мифологическую картину мира как далекий иной мир, противостоящий своему миру живых. Оппозиция «свой/чужой» («близкий/далекий», «этот/тот»), в своем архаическом варианте предполагающая противопоставление «живой/мертвый», моделирует пространство Саши Дванова и его отца: «Но сам отец ехал в лодке и улыбался испугу заждавшегося сына... и лицо отца выражало кроткую, но жадную жалость к *половине света, остальную же половину мира* он не знал... отец... смотрел на *ближний мир*, как на своего друга... отец сел в траву и молча посмотрел на *тот берег озера* (здесь и далее курсив наш. – Авт.)» [4, с. 214–215]. Противопоставление двух миров в мифологической картине мира дополняется тем, что загробный мир – это обратная сторона мира живых, где умершие ходят вверх ногами, одежду носят наизнанку, когда на земле день, в загробном мире – ночь, у живых – лето, у мертвых – зима.

Так, загробный мир – некое опрокинутое хтоническое пространство. Отец Саши представлял смерть как «другую губернию», которая расположена *«под небом, будто на дне прохладной воды»*. В состоянии временной смерти Саша видел сон: «...на лугах стоял горбатый и мочился на маленькое солнце, гаснущее само по себе. Но рядом со сном Саша видел продолжающийся день» [4, с. 28].

Загробный мир – не последнее пристанище умершего, а лишь необходимая фаза в круговороте возрождений через смерть. Так, рыбак намеревался «пожить в смерти и вернуться», «втайне он вообще не верил в смерть, главное же он хотел посмотреть – что там есть» [4, с. 7].

Наряду с образами водного пространства как границы между живыми и мертвыми и лодки как средства переправы в иной мир у А. Платонова возникает образ рыбы [6] как зооморфного атрибута нижней космической зоны и медиатора между жизнью и смертью: «...этот рыбак больше всего любил рыбу не как пищу, а как особое существо, наверное знающее тайну смерти. Он показывал глаза мертвых рыб Захару Павловичу и говорил: “Гляди – премудрость! Рыба между жизнью и смертью стоит... она уже все знает”» [4, с. 7].

Циклическая концепция бытия продуцирует сюжет сошествия героя в преисподнюю с целью воскрешения умерших.

В ситуации недостачи материальных благ («озимые не удались, подмерзли с осени, весной задохлись») приемный отец отправляет Сашу побираться. Покидая дом Прохора Абрамовича, Саша уходит в загробный мир. «Вон, видишь, – указывает Прохор Абрамович, – дорога из деревни *на гору* пошла... увидишь потом громадную деревню и *каланчу на бугре*» [4, с. 21]. Согласно древним представлениям о загробном мире души умерших должны взбираться на крутую гору, которая является вариантом мирового древа. В мифологической картине мира гора располагается в центре мира, там, где проходит его ось (*axis mundi*), являющаяся входом в нижний мир, в преисподнюю [5].

Гора и каланча на бугре – предполагаемый конец Сашиного пути – являются субститутами мировой оси как входа в инобытие: «*На высоте перелома дороги на ту, невидимую сторону* поля мальчик остановился... на черте сельского горизонта он стоял над кажущимся глубоким провалом, на берегу небесного озера... высота, даль, мертвая земля были важными и большими, поэтому все казалось чужим и страшным» [4, с. 22].

Истинной целью Сашиного перемещения является кладбище («могильный бугор»), где похоронен отец. Путь героя моделирует оппозиция «свое/чужое», представленная как противопоставление живых и мертвых: «Саша вошел на кладбище... всюду было чужое и непохожее на него» [4, с. 21]. Показательно, что в сцене на клад-

бище происходит «сбой» оппозиций, изменение корреляции. Дом Прохора Абрамовича, являвшийся для Саши своим, близким, родным, становится чужим: «Дом, в котором он жил, где любил Прохора Абрамовича, Мавру Фетисовну, Прошку, оказался *не его домом*» [4, с. 21]. Преодолев водную границу между живыми и мертвыми, оказавшись в загробном мире, Саша обретает «свое» пространство: «Саша перешел через протоки балочных ручьев и стал подниматься по глинистому взгорью. Он... радовался, что у него скоро будет *свой дом и свой отец*; пусть отец лежит *мертвый*... но он всегда будет лежать *близко*» [4, с. 22]. В этом опрокинутом пространстве мертвых («на берегу небесного озера») меняются представления Саши о своем и чужом: своим пространством становится могила отца, чужим – дом Прохора Абрамовича. Здесь же обозначается цель жизни героя: «Я теперь скоро умру к тебе» [4, с. 23]. Посошок Саши, оставленный на могиле отца, актуализирует древние погребальные обряды, когда умерших для странствий в иной мир снабжали посохом, обувью и хлебом [5]. Таким образом, Сашин посох можно рассматривать как еще один знак отправления героя в иной мир.

Вернувшись, герой впадает в состояние забытья, временной смерти. Образы, порожденные бредовым состоянием Саши, – палка с листьями, крест (варианты посоха) – восходят к мировому дереву как образу пути в царство мертвых и дополняют картину перехода героя в загробный мир: «В своем забытии он бормотал о палке в листьях и об отце: чтобы отец берег палку и ждал его на озере в землянку, где растут и падают кресты» [4, с. 23]. Возвращение героя в дом приемного отца носит формальный характер, так как Саша продолжает посещать кладбище, роет себе могилу, а впоследствии, изгнанный Прошкой, устраивается в этой могиле.

Итак, путь Саши есть последовательное перемещение в иной мир, в низину села, на кладбище, к могилам, «в глубине которых лежали люди».

Второй ход странствий Саши Дванова открывается отправкой героя на фронт Гражданской войны. Конечной точкой Сашиной командировки является Город Новохоперск, который воплощает в романной модели мира «низ»: «Город *опускался* за Двановым из его оглядывающихся глаз *в свою долину*» [4, с. 56]. Кроме того, в эпизоде возвращения Саши с фронта как бы на границе «чужого» и «своего» возникает образ рыбы, коррелирующий со смертью: «В поезде китайцы поели весь рыбный суп... и сказали матросам в ответ на их вопрос о смерти: “Мы любим смерть! Мы очень ее любим”» [4, с. 66].

Путь Саши, представленный в пространственном коде романа как переход из «своего» мира в «чужой» («низ»), в судьбе Саши становится переходом от жизни к смерти – пока только временной. Эпизод

временной смерти героя разворачивается по законам календарных ритуалов – как переход от зимнего мрака и стужи к свету, весеннему цветению. Домой Саша идет «среди серой грусти облачного дня» и глядит «в осеннюю землю». Затем наступает временная смерть, связанная с зимой: Александр зяб, «лежал в забвении своей жизни», лежал «пустой и засохший». Захар Павлович выступает как один из участников ритуала, он сопровождает действие плачем («плакал по ночам, уткнувшись лицом в печурку»), делает гроб и планирует дальнейший ход ритуала («Захар Павлович хотел сохранить Александра в таком гробу – если не живым, то целым для памяти и любви; через каждые десять лет Захар Павлович собирался откапывать сына из могилы, чтобы видеть его и чувствовать себя вместе с ним» [4, с. 67]). Представления Захара Павловича сопоставимы с мировоззренческой основой сезонных циклов, а именно, мифом о периодически умирающем и воскресающем боге растительности, и демонстрируют ритуальный характер смерти Саши. Возрождение Саши, в соответствии с мифо-ритуальными стереотипами, происходит «новым летом». Этот этап ритуала увенчивается встречей возрожденного Саши с Соней, которая дополняет круг участников календарного действия. В заключение ритуальной сцены в рудиментарной форме воспроизводится священный брак, символизирующий возрождение плодородия: Захар Павлович расколот гроб – «надо детскую качалку сделать... Может, у Саши будут ребятишки от Сони» [4, с. 68]. Образ гроба, преобразованного в детскую качалку, является одним из вариантов «“мертвой драмы”, содержащей в себе процессуальность образа о переходе из смерти в жизнь» [7, с. 180]. О. М. Фрейденберг указывала: «Семантический анализ некоторых вещных метафор показывает, что в перво-бытном неодушевленном мире мы имеем “мертвую драму”, некий жанровый “натюрморт”, где налицо те же семантические признаки (образ и его метафористика), что и в драме одушевленной» [7, с. 180]. Неслучайно данный эпизод с его календарной символикой имеет в качестве обрамления образ дерева. Описание дерева появляется в «прологе» эпизода: «Дванов отворил калитку своего двора и обрадовался старому дереву, росшему у сеней. Дерево было изранено, порублено, в него втыкали топор для отдыха... но оно было еще живо и берегло зеленую страсть листвы на больных ветках». Оно обозначает начало и задает программу разворачивания ритуала («было изранено, порублено», «но еще живо»). В «эпilogе» Саша во сне видит большие деревья, завидует им и хочет вместить их в себя.

Кроме того, забытье Саши стилизуется под Страсти Христовы. Захар Павлович делает гроб Саше именно перед Пасхой. Маркированное – пасхальное – время отсылает к евангельскому сюжету о жертвенной смерти ради всечеловеческого воскресения. Новозаветная

реминисценция обретает свой смысл, если поставить ее в контекст эпизода о том, как Саша, жертвуя собой, спасает горящий паровоз (что и приводит его к временной смерти), и размышлений о том, как он будет работать машинистом, возить бревна на постройку новых городов – на благо людям.

Третий ход сюжета структурно и семантически повторяет предыдущие. Герой отсылается «искать коммунизм среди самодеятельности населения», переходит от «своего» к «чужому» по долинам рек, водоразделам, берегам протоков, т. е. по водному пространству. Затем он переживает временную смерть и возрождение: «Природа не упустила взять от Дванова то, зачем он был рожден в беспамятстве матери: семя размножения, чтобы новые люди стали семейством. Шло предсмертное время – и в наваждении Дванов глубоко возобладал Соней. В свою последнюю пору... Дванов в первый раз узнал гулкую страсть жизни и нечаянно удивился ничтожеству мысли перед этой птицей бессмертия» [4, с. 81]. Образы смерти-брака и гроба – женского лона воссоздают ритуальный сюжет круговорота: жизнь – смерть – брак – рождение. В связи с Сашей возникает мотив воскресения: «Кресты напоминали живым... что мертвые прожили зря и хотят воскреснуть. Дванов поднял крестам свою руку, чтобы они передали его сочувствие мертвым в могилы» [4, с. 94]. Этот цикл сюжета завершается возвращением героя домой.

В четвертый раз Саша отправляется из дома по повелению пришедшего мертвого отца: «Делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же будем мертвыми лежать...» [4, с. 215]. Саша идет в Чевенгур как мессия с высокой целью воскрешения мертвых. Чевенгур по своим мифологическим приметам – хтоническое пространство. Этот уездный город – чужой, далекий, расположен за водной границей, разделяющей пространство живых и пространство мертвых, за лесом («уже солнце вышло поверх леса, за которым *вдалеке жил чужой Чевенгур*»), в низине («печальные низкие места», «адово дно коммунизма»). Указания на то, что центр чевенгурского коммунизма – Совет – расположен в *кладбищенской* церкви и деревья, растущие в Чевенгуре, «отдают свои ветки на *посохи* странникам, бредущим сквозь Чевенгур», в имплицитной форме (в реминисценциях из погребального обряда) содержат информацию о том, что этот город – место перехода в состояние смерти. Кроме того, сами жители признают, что Чевенгур – это конец истории, место второго пришествия. Отправляясь в Чевенгур, Саша повторяет путь Христа, спустившегося после смерти в ад.

«Путешествие с открытым сердцем» заканчивается смертью героя. Финал Сашиного пути коррелирует с началом: Саша находит забытую в детстве удочку, на крючке которой висит иссохший скелет

маленькой рыбы, входит в озеро «в поисках той дороги, по которой когда-то прошел отец» [4, с. 366]. Проводником является конь: «Дванов понудил Пролетарскую Силу войти в воду по грудь и... сам сошел с седла в воду» [4, с. 367]. Это обстоятельство соответствует архаическим представлениям о переправе в царство мертвых на коне [5]. Сюжетное действие, словно делая круг, возвращается к началу: Захар Павлович просит Прошку привести Сашу «за рублевку», и Прошка отправляется искать брата.

В соответствии с логикой мифа смерть должна порождать жизнь. Возможность круговорота имплицитно заложена в тексте. Фраза Дванова о том, что погибший друг, Копенкин, «томится... одинокие десятилетия в тесноте земли», соотносится с ритуальной программой смерти Саши («через каждые десять лет Захар Павлович собирался откапывать сына из могилы») и является скрытым указанием на временный характер смерти. О непрекращающемся процессе бытия свидетельствует и то, что Саша сходит в воду, «продолжая свою жизнь».

Сюжетная организация романа-мифа А. Платонова «Чевенгур» обнаруживает закономерности, унаследованные от жанровых архетипов: циклизм, изоморфизм и многокодовость. Ведущими в построении сюжета путешествия являются моменты удаления и возвращения, спусков и восхождений, смерти и возрождения. Такая архитектоника связана с мифологической концепцией времени как циклического повторения, вечного обновления через смерть. «Во всяком архаическом сюжете мы найдем непременно фигуру раздвоения-антитезы или... фигуру симметрично-обратного повторения. С этой точки зрения и вся образность первобытного земледельца проходит под знаком круговых повторений... Смерть есть жизнь, а потому из жизни проистекает смерть, из смерти жизнь; уход есть приход, а потому исчезновение дает прибытие, а соединение разлуку... Вечный круговорот, в котором Мир и Время, подобно солнцам, колесообразно вертятся среди бесчисленного себе-подобия» [7, с. 229].

Циклическая концепция бытия находит свое выражение на разных уровнях структуры произведения: в сюжете – как чередование схождения и выходов, уходов и возвращений, смерти и рождения, в мотивной структуре – в образах рождающей смерти и смертоносного рождения, в вещных метафорах – в образах гроба – детской качалки, гроба – женского лона, смерти-брака. Таким образом, действия, образующие, казалось бы, культурно-исторический сюжет, оказываются лишь частями мифологического цикла в частности и мифологического круговорота в целом.

Циклическая структура сюжета порождает изоморфизм: соответствие между всем сюжетным составом в целом и отдельными

его частями. Так, сюжет в целом организован как выход Саши из дому, переживание временной смерти и – в имплицитном виде – возрождение (в аспекте синтагматики) и как перемещение от «своего» к «чужому», от жизни к смерти (в аспекте парадигматики). Эти схемы строения характерны как для повествования в целом, так и для отдельных его частей. Однако глубинная тождественность отдельных эпизодов спрятана под различными кодами: вегетативным (увядание/сон/расцвет), солярным (удаление/борьба/возвращение), пространственным (верх/река/низ, дом/гора/кладбище), социальным (свое/чужое, живые/мертвые) и культурно-историческим (реалии советской действительности). Многокодовость была присуща повествовательным текстам уже на самых ранних этапах развития словесного искусства. «Мифологический сюжет – это такой сюжет, в котором весь его состав без исключения семантически тождествен при внешних различиях форм, выражающих это тождество... под всеми мотивами данного сюжета всегда лежит один образ, – следовательно, они все тавтологичны в потенциальной форме своего существования; и... в оформлении один мотив всегда будет отличен от другого... но... эти исконные и явные различия всегда останутся результатом различий метафорической терминологии» [7, с. 224–225]. Связь между отдельными частями дана не столько в нарративно-синтагматическом плане, сколько в плане парадигматики, что наряду с ритуальной повторяемостью действий неизбежно ведет к ослаблению сюжетности. М. Горький видел в этом «технические недостатки» платоновского текста (чрезмерная растянутость, обилие разговора и затушеванность, стертость действия) [8, с. 313] – он не учитывал мифологическую природу произведения. Специфика циклического типа повествования заключается в том, что – как показал К. Леви-Стросс [9] – элементы текста нужно рассматривать не только последовательно, синтагматически, но и парадигматически, т. е. как оркестровую партитуру.

Итак, принципы сюжетостроения «Чевенгура»: подчиненность циклическому временному движению (каждый эпизод и текст в целом строятся по циклической схеме), кольцеобразность композиции (конец текста и конец каждого эпизода семантически тождествен началу, возвращает к нему), распадение единомножественного мифологического персонажного комплекса на ряд двойников, пересечение персонажем пространственно-топологической границы между мирами как основное сюжетное событие – демонстрируют циклический тип сюжета, при котором рассказываемая история синхронизирована с циклическими процессами.

Мифопорождающие стратегии распределены между различными уровнями художественной структуры: сюжет вводит в текст парадиг-

мы архаической мифологии (сюжеты космогонических, эсхатологических, инициационных, календарных мифов), а языковая организация становится полем современного авторского мифологизирования.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Яблоков Е. А. На берегу неба (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). СПб., 2001.
2. Вьюгин В. Ю. Финал «Чевенгура» (К творческой истории произведения) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы / Росс. акад. наук. СПб., 2000. С. 166–254.
3. Скобелев В. П. «Романное мышление» в рассказах и повестях Андрея Платонова 20-х годов // Russian Literature. 1992. Кн. 32, № 3. С. 6–12.
4. Платонов А. Чевенгур // А. Платонов. Избранное. Минск, 1989. С. 3–367.
5. Пропп В. Я. Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки : сб. тр. / науч. ред. И. В. Пешкова. М., 1998.
6. Топоров В. Н., Мейлах М. Б. Круг. Мифы народов мира : энцикл. в 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 18–19.
7. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
8. Горький М. Письмо Платонову от 18 сентября 1929 г. // Лит. наследство. 1931– . М., 1963. Т. 70: Горький и советские писатели. Неизданная переписка. С. 312–313.
9. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1983.

V. ПЕДАГОГИКА

ЭКАЭСТЭТЫЧНАЯ ПЕДАГОГІКА І ФАЛЬКЛОР: МЕТОДЫКА, ПРАКТЫКА, ПЕРСПЕКТЫВЫ

У наш час ідэя гарманізацыі адносін паміж чалавекам і прыродай з'яўляецца адной з прыярытэтных. Навукова-тэхнічны прагрэс палегчыў жыццё чалавека, але адначасова нанёс вялікую шкоду прыродзе, спарадзіўшы экалагічны крызіс. Галоўная прычына ўзнікнення экалагічных праблем бачыцца ў характэрным для сучаснага грамадства спажывецкім тыпе ўзаемадзеяння з прыродай, калі выцяняецца разважлівасць, памяншаецца ўсведамленне шкоды, якая наносіцца прыродзе, што вядзе да празмернай эксплуатацыі біясферы і ў выніку, як лічаць сур'ёзныя навукоўцы, да яе амаль поўнага знішчэння. У гэтых умовах узнікае неабходнасць фарміравання экалагічнай свядомасці маладога пакалення, што, на нашу думку, немагчыма без развіцця эстэтычнага ўспрымання прыроды, якое выключае ўтылітарнае стаўленне да яе. Праблема выхавання асобы, адказнай за існаванне экалагічна ўраўнаважанага асяроддзя, выклікала з'яўленне экаэстэтычнай педагогікі. Яна нараджаецца ва ўмовах дыферэнцыяцыі экалагічнай эстэтыкі і педагогікі, экалогіі культуры і экапсіхалогіі, абгрунтоўваючы арыгінальныя мадэлі выхавання шляхам інтэгравання эстэтычных і экалагічных ведаў. Сутнасць педагогічнага пошуку заключаецца ў распрацоўцы асобнай методыкі, здольнай абудзіць такое эстэтычнае ўспрыманне прыроды ў маладога пакалення беларусаў, калі разам з захапленнем яе прыгажосцю, радасцю, здзіўленнем, замілаваннем з'яўляецца пачуццё адказнасці за яе існаванне, спачуванне ўсяму жывому і безабароннаму, а ўсё разам вызначае якасны экалагічны лад мыслення і паводзін маладога чалавека. Экаэстэтычная педагогіка прапаноўвае такія метадычныя распрацоўкі, аснову якіх складаюць матэрыялы, дзе аб'ектыўнае харавство прыроды

знаходзіць вобразнае мастацкае ўвасабленне. Адзначым працы С. Д. Дзярабы і У. А. Ясвіна [1], Н. Г. Купрыной [2], Э. Ф. Маскалёвай [3], І. І. Ярыты [4] і інш., дзе непаўторнасць і прыгажосць навакольнага свету паказваецца праз выяўленчае мастацтва. Да кінематаграфіі звяртаюцца А. Ю. Ганчарук [5] і Л. К. Шыян [6], каб прадэманстраваць, якім чынам зрокавая інфармацыя спалучаецца з мастацтвам інтэрпрэтацый і суб'ектыўным аўтарскім стылем адлюстравання прыродных аб'ектаў. Вельмі актыўна выкарыстоўваюцца творы мастацкай літаратуры. Як паказалі А. П. Сідзьялькоўскі [7], А. К. Шульжэнка [8] і інш., яна каштоўная экалагічнымі ідэямі і тым адмысловым сэнсам, выразнікам якога выступаюць характары і канфлікты, і нават простае засваенне сюжэту, аздобленага аўтарскімі апісаннямі прыроды, дапамагае зразумець веліч і прыгажосць навакольнага свету.

Такім чынам, навучыць чалавека рэагаваць на гармонію прыроды, адчуваць патрэбу ў яе захаванні – найважнейшая педагагічная задача. Гэтае даследаванне скіраванае на вывучэнне напрамкаў і сродкаў фарміравання экаэстэтычнага ўспрымання прыроды ва ўдзельнікаў фальклорных калектываў. Выкладзеная ніжэй методыка была апробіраваная ў 2010–2018 гг. у аматарскіх фальклорных калектывах «Сунічка» Цэнтра дадатковай адукацыі дзяцей і моладзі «Кантакт», «Рамонак» Цэнтра дадатковай адукацыі дзяцей і моладзі «Маяк» (г. Мінск), «Медуніца» ДУА «Акцябрскі дзіцячы садок – школа» Кобрынскага раёна. Методыка фарміравання эстэтычнага ўспрымання прыроды абавіралася на ўнікальны педагагічны вопыт трансляцыі і засваення беларускага спеўнага і танцавальна-гульнівага фальклору айчынных педагогаў І. М. Грамовіч [9], В. В. Калацэя [10], М. А. Козенкі [11], Т. А. Пладуновой [12], Л. Л. Ражковай [13] і інш. Асаблівае значэнне для распрацоўкі методыкі мелі працы айчыннага даследчыка А. М. Ненадаўца [14; 15], прысвечаныя вывучэнню архаічных поглядаў народа на прыродны свет.

Экаэстэтычнае выхаванне дзіцячых аматарскіх фальклорных калектываў – гэта складаная цэласная сістэма, накіраваная, па-першае, на арганічнае засваенне, спасціжэнне і аднаўленне фальклорнай спадчыны, а па-другое, на фарміраванне ва ўдзельнікаў эстэтычнага светаўспрымання. Асноўныя напрамкі дзейнасці – пазнавальны, канцэртна-выканальніцкі, рэкрэацыйна-асветніцкі.

Пазнавальны напрамак прадугледжвае знаёмства з асаблівасцямі матэрыяльнай і духоўнай культуры беларускага народа, практычнае вывучэнне традыцыйнай народна-песеннай творчасці Беларусі, яе рэгіянальных асаблівасцей. Заўважана, што далучэнне да яе каштоўнасцей спрыяе фарміраванню эстэтычнага ўспрымання прыроды. Мы падкрэсліваем, што да вытокаў эстэтычнай культуры нашых продкаў вядуць мастацкі дасканалыя эпітэты лірычных песень. Для

беларускага народа сонца краснае, мясячык ясны, звёзды дробныя, хмара цёмная, ягады буйныя, лес цёмны, рэчка быстрая, лозачка ніцая, зязюля шэрая, дуброва зялёная, пясочак жоўценькі, дзерава звонкае, трава шаўковая і г. д. Паэтычныя карціны прыроды пашыраюць досвед асобы аб духоўным і працоўным жыцці беларускага народа, яго светапоглядзе, эстэтычных ідэалах. Яны непрыкметна ўплываюць на выпрацоўку імпрэсійнага погляду на навакольны свет і ўласных адносін да прыроды ў адпаведнасці з законамі меры, гармоніі і прыгажосці. Паралельна адбываецца засваенне іншых жанраў народнай творчасці – прыказак, прымавак, легенд, паданняў, казак.

Вялікая ўвага надаецца авалоданню навыкамі народнай манеры спеваў, знаёмству з танцавальна-гульнёвым і музычна-інструментальным фальклорам. Зыходнымі тут з'яўляюцца веды, якія спрыяюць разуменню законаў эстэтычнага пераўтварэння прыродных рэалій у мастацкія вобразы. Развіццё ўмення аргументаваць уласныя эстэтычныя ацэнкі і меркаванні адбываецца праз панарамнае засваенне жывой прыроды. Напрыклад, падкрэсліваецца, што ў песенных творах сімвалічны сэнс набываюць вобразы, якія бяруцца менавіта з расліннага і жывёльнага свету. Дарэчы, іх пералік падаў вядомы беларускі паэт і фалькларыст Ніл Гілевіч у сваёй кнізе «Паэтыка беларускай народнай лірыкі» (1975). Так, ён адзначае, што «мясцовая беларуская флора прадстаўлена ў песеннай сімволіцы такімі раслінамі, як каліна, рабіна, вярба, бяроза, вішня, ружа, канпелька, яблынька, пралесачка, сасна, ліпа, ялушачка, рута-мята, явар, дубочак, хмель, трава і інш.; фаўна – амаль выключна птушкамі, такімі як сокал, селезень і вутачка, голуб і галубка, пава, зязюлька, перапёлка, ластаўка, галка, салавей, арал, каршун, лябедзька і лябёдушка, курачка, цяцёрка, чайка, апрача таго, з жывёльнага свету сустракаюцца пчола (вельмі часта), собаль, куня (куніца), рыбанька, мядзведзь і інш.» [5, с. 78].

У мэтах развіцця эстэтычнага ўспрымання прыроды намі былі прадугледжаныя разнастайныя формы работы, накіраваныя на паглыбленне і пашырэнне ведаў у галіне міфалагічнага светаўспрымання беларусаў, вывучэнне традыцыйнай каляндарнай народна-песеннай творчасці, яе рэгіянальнай адметнасці і жанравай шматстайнасці. Засваенне асноўных ведаў з каляндарна-абрадавага фальклору, звязаных з прыродай, вядзе да ўсведамлення яго самабытнасці і эстэтычнай каштоўнасці. Для гэтага быў удакладнены змест заняткаў і вызначаныя пэўныя тэмы для правядзення гутарак і паведамленняў, згодна з якімі быў падабраны і сістэматызаваны разнастайны і даступны для вывучэння матэрыял. На занятках былі выкарыстаныя творы вусна-паэтычнай творчасці (жарты, замовы, казкі, легенды, паданні і інш.) [6; 16].

Трэба адзначыць, што працэс фарміравання эстэтычнага ўспрымання прыроды сродкамі фальклору ўключае тры паслядоўныя этапы,

заснавання на логіцы руху ад пазнання эстэтычнай сутнасці фальклору, якое прадугледжвае назапашванне пэўнай сукупнасці ведаў аб дадзеным культурным феномене, да іх актуалізацыі ў канцэртна-выканальніцкай і рэкрэацыйна-асветніцкай дзейнасці. У змястоўным плане цэласнасць педагагічнаму працэсу надаюць сумесная дзейнасць, супрацоўніцтва і сутворчасць яго суб'ектаў – педагога і выхаванцаў, што, безумоўна, спрыяе найбольш поўнаму развіццю і творчай самарэалізацыі асобы ў адпаведнасці з высокімі духоўна-эстэтычнымі ідэаламі беларускага народа. Напрыклад, паведамленне «Паэтычныя погляды нашых продкаў на прыроду» суправаджалася праглядам кінафільмаў З. Я. Мажэйкі «Голоса веков» (Беларусьфільм, ВА «Летапіс», 1979) і «Пранясі, Божа, хмару» (Беларусьфільм, ВА «Летапіс», 1990), расповедам народнага жарту «Прыроду не пераможаш» (в. Бярдовічы Слонімскага р-на Гродзенскай вобл.), праслухоўваннем і развучваннем жніўных песень «Вецяр вея, сонца грэя» (в. Шутавічы Смаргонскага р-на Гродзенскай вобл.), «Перагані, Божа, хмарку» (в. Ахонава Дзятлаўскага р-на Гродзенскай вобл.), «А заспорыў Дунай з морам» (в. Зачэпічы Дзятлаўскага р-на Гродзенскай вобл.).

Пры разглядзе тэмы «Насякомыя ў беларускім фальклоры» адбываецца знаёмства з легендамі «Чаму павука біць нельга (Уцёкі ў Егіпет)» (в. Бярдовічы Слонімскага р-на Гродзенскай вобл.), «Чаму асіна трасецца, зязюля куде, а павука забіваць нельга» (в. Хрыса Бярозаўскага р-на Брэсцкай вобл.), «Адкуль пчолы і пчаліная матка» і «Адкуль шэршні» (в. Жытомля Гродзенскага р-на Гродзенскай вобл.), казкахі «Казёл і пчала» (в. Пагост Жыткавіцкага р-на Гомельскай вобл.), «Пчолка і павук» (в. Рамязы Ельскага р-на Гомельскай вобл.), праслухоўваюцца песні «Пчолікі гудуць» з рэпертуару гурта «Тройца», «Да раіласа пчалачка» з рэпертуару Н. В. Матыліцкай.

Падчас знаёмства з тэмай «Шанаванне птушак у беларускай традыцыі» апавядаюцца легенды «Адкуль зязюля (Непаслухмяныя дзеці)» (в. Глядавічы Мастоўскага р-на Гродзенскай вобл.), «Чаму ластаўка добра гняздо ўе (Птушыны настаўнік)» (в. Бабічы Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл.), «Адкуль бусел і кот» (в. Байкі Слонімскага р-на Гродзенскай вобл.), «Адкуль жаваранак» (в. Варанілавічы Пружанскага р-на Брэсцкай вобл.), «Буслы з Адама і Евы» (в. Погіры Дзятлаўскага р-на Гродзенскай вобл.) і «Чаму вераб'ёў крыўдзіць нельга» (в. Войстам Смаргонскага р-на Гродзенскай вобл.), казка «Певень і жаронцы» (в. Ізабеліна Астравецкага р-на Гродзенскай вобл.), праслухоўваюцца песні «Да была ў бабкі курка-рабушка» з рэпертуару гурта «Юр'я», «Арёл божья пташка» з рэпертуару Н. В. Матыліцкай, развучаецца веснавая песня «Ой чырачка-пташэчка» (в. Закальное Любанскага р-на Мінскай вобл.) і валачобная песня «Да была ў бабкі курка рабенька» (в. Студзераўшчына Дзятлаўскага р-на Гродзенскай вобл.).

Тэма «Жывёльны свет у міфалагічнай сьвядомасці нашых продкаў» прадугледжвае знаёмства з легендамі «Чаму сабакі і каты адзін аднаго не любяць» (в. Рэдзігерава Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл.), «Чаму конь ніколі не пад’есць, а каровам і авечкам можна асвечанае даваць» (в. Мачуль Столінскага р-на Брэсцкай вобл.), «Чаму карове асвечанае можна даваць» (в. Камяно Вілейскага р-на Мінскай вобл.), «Чаму павука, сабаку і ката нельга біць, а елку ўпрыгожваюць» (в. Ялова Пружанскага р-на Брэсцкай вобл.), казкамі «Пра ката, лісіцу, ваўка і мядзведзя» і «Каза-дзераза» (в. Баркалабава Быхаўскага р-на Магілёўскай вобл.), «Зайчыкава хатка» (в. Альхоўка Астравецкага р-на Гродзенскай вобл.), праслухоўванне песень «Кося, мой кося» з рэпертуару гурта «Тройца», «Чаго, лосеньку, чаго, сівенькі» з рэпертуару Н. В. Матыліцкай, развучванне веснавой песні «Вол бушуе, вясну чуе» (в. Ананчыцы Салігорскага р-на Мінскай вобл.).

Паведамленне «Шанаванне зямлі ў традыцыйнай культуры Беларусі» суправаджаецца расповедам легенд «Стварэнне зямлі і неба» (в. Бабічы Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл.) і «Стварэнне і канец свету» (в. Польшкічы Шумілінскага р-на Віцебскай вобл.), праслухоўваннем валачобных песень «Благаславі, маці, вясну заклікаці» (в. Гарэнічы Бярэзінскага р-на Мінскай вобл.), «Гаспадарочак, слаўны паночак» (в. Аношкі Лепельскага р-на Віцебскай вобл.) і праглядам кінафільма З. Я. Мажэйкі «Рух зямлі» (Беларусьфільм, ВА «Летапіс», 1999).

Падчас знаёмства з тэмай «Водная стыхія ў міфалогіі Беларусі» звяртаемся да легенд «Адкуль русалкі» (в. Мяшэчнікі Мастоўскага р-на Гродзенскай вобл.) і «Свіцязянка» (в. Любанічы Карэліцкага р-на Гродзенскай вобл.), казкі «Сварлівае балота» (в. Казацкія Балсуны Веткаўскага р-на Гомельскай вобл.), праслухоўваем песні «На граной нядзелі русалкі сядзелі» з рэпертуару гурта «Юр’я», «Правяду русалку» і «Рэчанька» з рэпертуару гурта «Тройца», развучваем траецкія песні «На гранавай нядзелі русалкі сядзелі» (в. Закальное Любанскага р-на Мінскай вобл.), «Правяду, правяду русалачку да бору» (в. Вялікі Бор Хойніцкага р-на Гомельскай вобл.).

Гутарка на тэму «Шанаванне расліннага свету старажытнымі беларусамі» ўключае чытанне легенд «Адкуль асіна (Праклятая дачка)» (в. Ізабеліна Астравецкага р-на Гродзенскай вобл.), «Чаму асіна трасецца, а пад елку ў час навальніцы хавацца можна (Уцёкі ў Егіпет)» (в. Маркуны Астравецкага р-на Гродзенскай вобл.), «Чаму калядную елку нельга выкідваць у двор» (в. Вулька-1 Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл.), «Адкуль кветка півоня» (в. Стары Шклоў Шклоўскага р-на Магілёўскай вобл.), расповед былічкі «Як папараць-кветка ў хадакі ўпала» (в. Парэчча Слонімскага р-на Гродзенскай вобл.), праслухоўванне песень «Яблынь мая» з рэпертуару гурта «Тройца», «Балада пра явар і бярозу» з рэпертуару Н. В. Матыліцкай і мае працягам развучванне

траецкіх песень «Ой, бяроза белая» (в. Раеўшчына Маладзечанскага р-на Мінскай вобл.), «Ой, у боры сосна» (в. Ананчыцы Салігорскага р-на Гомельскай вобл.), купальскіх песень «Чырвоная ружа» (в. Багатырская Полацкага р-на Віцебскай вобл.), «Чаму барок не званок» (в. Ухвішча Полацкага р-на Віцебскай вобл.).

Пры разглядзе тэмы «Вобраз змяі і вужа ў беларускім фальклору» распавядаюцца легенды «Чаму змеі распаўсюдзіліся» (в. Сталюгі Лепельскага р-на Віцебскай вобл.), «Каго Ной не ўзяў у каўчэг» (в. Вулька-1 Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл.), «Чаму вуж на жываце поўзае» (в. Талькаўцы Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл.), «Чаму гады па свеце распаўсюдзіліся» (в. Рог Салігорскага р-на Мінскай вобл.) і «Вуж ратуе каўчэг» (в. Жмурна Лельчыцкага р-на Гомельскай вобл.), казка «Змей-круль і мова жывёл» (в. Маркуны Астравецкага р-на Гродзенскай вобл.), замова «Ад укусу гадзюкі» (в. Дзяражычы Лоеўскага р-на Гомельскай вобл.).

Прапанаваныя гутаркі і паведамленні спрыяюць лепшаму ўспрыманню ўвасобленых у творах фальклору прыродных аб'ектаў, іх асэнсаванню як прыгожых і выразных. Так ствараюцца ўмовы для ўсведамлення самабытнасці, эстэтычнай каштоўнасці традыцыйнай культуры беларускага народа, раскрыцця яе багацця і ўнікальнасці, выхавання пачуцця павагі да культурнай спадчыны. Падчас знаёмства з фальклорнымі творамі (казкамі, песнямі, легендамі) дзеці далучаюцца да мастацкага свету прыроды. Задача палягае ў тым, каб праз фальклор дапамагчы ім уявіць цудоўныя куточки нашай Радзімы, выклікаць жаданне ацаніць сілу паэтычных метафар і ўвасабленняў, запомніць найбольш выразныя з іх: напрыклад, пра сізую галачку, што выносіць залатыя ключы, замыкае халодную зімачку і адмыкае цёплае лецечка; пра месяц на небе, які выбраў сабе «звёздачку» яснішшую за сябе; пра рэчачку слезавую, якая разлілася там, дзе дачушка з матулькай разышлася, а засталіся кудравая бярозачка, што вырасла там, дзе яны пастаялі, і садовая яблынька, дзе яны пасядзелі. Для дэманстрацыі фальклорных твораў на занятках выкарыстоўваліся этнаграфічныя запісы і прыклады сучаснай інтэрпрэтацыі фальклору ў выкананні прафесійных музыкантаў.

Нягледзячы на ўсе намаганні, распрацоўшчыкі метадыкі сутыкнуліся з праблемай, добра знаёмай кіраўнікам дзіцячых фальклорных калектываў: неразуменнем аўтэнтчнага выканання народных песень. На жаль, многія дзеці ніколі не чулі народных песень, асабліва ў натуральным выкананні, таму ў іх даволі абмежаваныя слыхавыя ўяўленні. Як правіла, іх цікавіць папулярная музыка, што негатыўна адбіваецца на ўспрыманні народных песень: падлеткі не ўспрымаюць фальклорны твор свядома, не разумеюць яго мову, не могуць выразіць да яго сваё стаўленне. Гэта галоўная прычына па-

вярхоўнага засваення зместу фальклорнай адзінкі. Як вынік падчас выканання народных песень падлеткі дэзарыентуюцца, што адмоўна ўплывае на іх эстэтычнае развіццё. Каб гэтага не адбывалася, намі былі выкарыстаныя прыёмы актывізацыі эстэтычнага ўспрымання народных песень, якія дапамагалі ўдзельнікам аматарскіх фальклорных калектываў зразумець характар фальклорных твораў і глыбока засвоіць змест.

Звычайна эстэтычнае ўспрыманне народных песень уключае тры этапы: эмацыянальны, аналітычны і творчы. Эмацыянальны этап – гэта пачуццёвае знаёмства з песняй. Для актывізацыі ўвагі дзяцей перад праслухоўваннем неабходна паставіць праблемнае пытанне, змест якога можа мяняцца, напрыклад: «Калі ласка, паспрабуйце вызначыць, калі – зімой, вясной, летам ці восенню – выконвалася гэта песня?», «У час якога свята, на вашу думку, можа гучаць гэта песня?», «Якія паэтычныя вобразы прысутнічаюць у гэтай песні?». Такія пытанні стымулююць пазнавальны інтарэс, ажыўляюць увагу ўдзельнікаў калектыву, настройваюць на свядомае ўспрыманне твора. Выразнае, каларытнае выкананне песні заўсёды выклікае эмацыянальны водгук, які дапамагае спасціжэнню адмысловай эстэтыкі, духоўнасці і гармоніі, закладзенай у змесце народнай песні.

Першапачатковае эстэтычнае ўражанне – падстава для аналізу твора на другім этапе, аналітычным, калі эстэтычныя эмоцыі становяцца аб'ектам роздуму, ацэнкі. Асаблівае значэнне варта надаваць аналізу мастацкіх асаблівасцей народнай песні, яе жанравай спецыфіцы. Вывучэнне розных праяў традыцыйнай беларускай культуры, свят беларускага календара, міфалогіі, знаёмства з побытам старажытных беларусаў набліжаюць да ўсведамлення паэтычных фарбаў фальклору, што значна пашырае дыяпазон эстэтычнага ўспрымання народнай песні, спрыяе засваенню яе сэнсавага і сімвалічнага падтэксту. Напрыклад, падчас знаёмства з купальскай песняй «Шла купалка па вуліцы» (в. Ананчыцы Салігорскага р-на Мінскай вобл.) мэтазгодна разабраць наступныя пытанні: «Што гэта за свята – Купалле?», «Навошта ў купальскую ноч трэба “пільнаваць” жыта?», «Якія купальскія легенды і паданні вы ведаеце?» і інш. Адказваючы на пытанні такога тыпу, дзеці спасцігаюць эстэтычную сутнасць паэтычных тэкстаў народных песень і пачынаюць глыбока адчуваць эмацыянальны настрой фальклору, рацыянальна ўсведамляць яго. Гэта пашырае моўную рэпрэзентацыю эмоцый, якія выражаюцца праз пэўныя паэтычна-вобразныя словазлучэнні, выкарыстанне тэрмінаў, што ўжываюцца для апісання ўспрынятых сюжэтаў і паэтычных вобразаў.

Заўважана, што на творчым этапе дзякуючы асэнсаванню мастацкай сутнасці фальклорнага твора ў выхаванцаў пачынаюць нараджацца ўласныя эстэтычныя меркаванні, у якіх выяўляюцца не толькі па-

пярэднія эмоцыі, але часам даволі выразнае каштоўнаснае стаўленне да народнай творчасці. З'яўляецца здольнасць аднаўляць цэласную мастацкую карціну прыроды на падставе ўласных асацыяцый праз параўнанне са з'явамі рэчаіснасці, з вобразамі іншых твораў фальклору або сумежных мастацтваў. Паступовае ўзбагачэнне эстэтычнага ўспрымання не толькі фальклорных твораў, але і вобразна адлюстраваных у іх прыродных аб'ектаў метадычна апраўдвае сябе. Крок за крокам абуджаючы думкі і пачуцці сваіх выхаванцаў, педагог раскрывае перад імі ўнутраныя сувязі фальклорнага мастацтва з асобнымі з'явамі прыроднага наваколля, у выніку чаго яны пачынаюць адчуваць і ўсведамляць эмацыянальны сэнс эстэтычных абагульненняў.

У дзейнасці фальклорных калектываў значнае месца адводзіцца развучванню і выкананню аўтэнтчных песень. Далучэнне выхаванцаў да сапраўдных народных спеваў і непарыўна знітаных з імі ў побыце гульні, рухаў, побытавых танцаў – эфектыўны шлях да пашырэння эстэтычнага кругагляду. Для фарміравання эстэтычнага ўспрымання прыроды асабліва важна, каб дзеці былі цалкам ахоплены прыгажосцю каляндарна-абрадавай песні. Напрыклад, веснавай, дзе хлопец просіцца ў бярозкі начаваці, тая адказвае яму, што няма дзе, а ён пераконвае дрэўца словамі-параўнаннямі: «Я выплюся у бярозкі на лісточку, на лісточку, // Як у роднай матулячкі пры бачочку, пры бачочку. // Я выплюся у бярозкі на сучочках, на сучочках, // Як у роднай матулячкі на ручочках, на ручочках. // Я выплюся ў бярозачкі на карэннях, на карэннях, // Як у роднай матулячкі на каленях, на каленях». Песня, зразумела, мае сімвалічны сэнс, але характэрна карціна прыроды, створанае спалучэннем выразных слоў, гукаў, музычных інтанацый, параўнанне чалавечага і прыроднага, матулі і бярозкі, пакідае эмацыянальны адбітак. Для параўнання другая веснавая песня, дзе апісанне начлегу ў сімвалічнай частцы выклікае жахлівае ўражанне. Ялушачка адказвае, чаму яна не зялёная: «А пада мной начлежнікі начавалі, начавалі, // На карэнні сіні агонь раскладалі, раскладалі. // Яны маё карэнейка папалілі, папалілі, // Яны ж маё і вецейка пасмалілі, пасмалілі. // Яны мяне, ялушачку, засушылі, засушылі» (в. Альсевічы Мядзельскага р-на Мінскай вобл.). Эмацыянальнае стаўленне дзяцей да пазначаных карцін прыроды сведчыць таксама аб ступені развіцця іх экалагічнай свядомасці.

Асаблівае патрабаванне экаэстэтычнай методыкі – вывучэнне каляндарна-абрадавых твораў згодна з прыроднымі цыкламі і адпаведнымі парамі года: зімовыя песні – зімой, летнія – летам, восеньскія – восенню, веснавыя – вясной. Такі падыход актывізуе эстэтычную думку асобы, праецыруе мастацкія аналогіі і асацыяцыі на прыродны свет. Засваенне эстэтычнага зместу каляндарна-абрадавай песні немагчыма без расшыфроўкі і тлумачэння незразумелых

удзельнікам аматарскага фальклорнага калектыву дыялектных слоў і словазлучэнняў. Акцэнтаванне ладава-інтанацыйнай і метрарытмічнай будовы музычнай мовы, мнагапланавата і асацыятыўнага зместу паэтычных формул дапамагае падлеткам адчуць цэласнасць, глыбіню і гармонію спачатку мастацкіх твораў фальклору, а потым і навакольнага асяроддзя.

Эстэтычны вобраз народнай песні ствараецца не толькі словам і музыкай, але і ўсім абліччам выканаўцаў, тэмбрам голасу, манерай спеваў. Намі былі вылучаныя спецыяльныя заняткі, на якіх народная песня засвойваецца як феномен вуснай традыцыі шляхам шматразовага праслухоўвання этнаграфічных запісаў і самастойнага аднаўлення песні ў адпаведнасці з фальклорным узорам, на падставе аднасці моўных (дыялектных асаблівасцей, спосабаў гукаўтварэння і артыкуляцыі) і музычных (метрарытмічных і ладава-інтанацыйных) характарыстык. Згодна з этнафоназнаўчым падыходам варта дамагца абсалютнай дакладнасці вымаўлення дыялектных асаблівасцей народнай песні не як скажэння беларускай літаратурнай мовы, а як крыніцы жывой гаворкі, якая з'яўляецца інтанацыйнай базай для ўзнікнення меладычнага багацця беларускай песеннасці. Слова, прамоўленае ў дыялектнай форме, з уласцівай яму інтанацыяй, становіцца асновай для фарміравання спеўнай пазіцыі. Пры гэтым базай для максімальна дакладнага прайгравання фанетычных асаблівасцей з'яўляюцца казкі, быстрамоўкі, лічылкі, дражнілкі і інш. Таксама важна вывучаць музычна-стылявыя заканамернасці, уласцівыя пэўнаму рэгіёну. Рэгіянальны характар маюць тэмбравыя характарыстыкі гука, ладавыя асаблівасці, полірытмія музычнай тканіны, розныя спецыфічныя выканальніцкія прыёмы (вібрата, мелізмы, глісанда і інш.), асаблівасці харэаграфіі і г. д. Варыянты аднаго і таго ж напеву, запісаныя ў розных вёсках, могуць даць уяўленне пра яго тыповыя заканамернасці, пры гэтым неабходна паказаць, што кожны варыянт захоўвае сваю каштоўнасць і ўнікальнасць. Праслухоўванне і аналіз усіх магчымых варыянтаў узбагачае слыхавы досвед удзельнікаў фальклорных калектываў і дазваляе паспяхова выкарыстоўваць яго на практыцы. Спалучаючы шматразовае слуханне этнаграфічнага выканання народнай песні са спробамі ўласнага капіравання, падлеткі захоўваюць моўныя інтанацыі, інтуітыўна шукаюць свае варыянты ў адпаведнасці з канкрэтнай сітуацыяй, жыццёвым кантэкстам. Такі спосаб навучання народным спевам садзейнічае далучэнню падлеткаў да творчасці на аснове мясцовых традыцый, пашырае іх уяўленні аб народнай музычна-паэтычнай мове, дазваляе адчуць і ўвасобіць у сваім выкананні атмасферу бытавання фальклору, што спрыяе найбольшаму пагружэнню ў фальклорную культуру, узбагачае эмацыянальны свет, выходзіць любоў да роднага краю.

Вялікае значэнне для эксперыментальнай работы мела наведванне рэспубліканскіх этнаграфічных канцэртаў «Фальклор беларускай глыбінкі» ў Беларускім дзяржаўным універсітэце культуры і мастацтваў, знаёмства ўдзельнікаў аматарскіх фальклорных калектываў з творчасцю аўтэнтычных выканаўцаў твораў народнага мастацтва (песень, танцаў, казак, карагодаў, інструментальнай музыкі). Арганізуючы гэтую работу, мы зыходзілі з даўно вядомых сведчанняў збіральнікаў фальклору аб тым, што паўнаважнае эстэтычнае ўздзеянне фальклорны твор аказвае толькі падчас яго жывога аўтэнтычнага выканання і непасрэднага ўспрымання ад носьбітаў. Незвычайная прыгажосць фальклорных твораў, узмоцненая натуральнасцю трансляцыі, усведамленне сваёй роднасці з тымі, хто некалі жыў і выконваў гэтыя творы, аказвала незабыўнае ўражанне на падлеткаў, адкрывала новыя эмоцыі, асацыяцыі, нараджала гарманічныя структуры, драматычныя камбінацыі і г. д. Прамае ўспрымання аўтэнтычных спеваў пашырала жыццёвы і эстэтычны вопыт удзельнікаў аматарскіх фальклорных калектываў. Жывое выкананне, як можна было заўважыць, павышала цікавасць да ўспрымання фальклорных твораў «з вуснаў», а непасрэдныя стасункі з носьбітамі фальклору ўзбагачалі творчае жыццё калектываў, спрыялі выхаванню павагі да вясковых людзей, абуджалі жаданне берагчы і працягваць мастацкія традыцыі Беларусі.

Рэкрэацыйна-асветніцкі напрамак мае на мэце наведванне ўдзельнікамі фальклорных калектываў экскурсій, выстаў народнай творчасці, канцэртаў, удзел у краязнаўчых вандроўках. Аб'ектамі нашай экскурсійнай дзейнасці з'яўляліся як прыродныя, так і культурныя помнікі, ландшафты, дзе культура і прырода выступаюць у непарыўным адзінстве. Удзельнікі аматарскіх фальклорных калектываў падчас эксперыментальнай працы неаднаразова здзяйснялі падарожжы да святых крыніц, а таксама ў Беларускі дзяржаўны музей народнай архітэктуры і побыту (пас. Азярцо Мінскай вобл.).

Падчас правядзення экскурсій дзецям было прапанавана знайсці ў жывой прыродзе пэўныя з'явы і ўласцівасці, якія адлюстраваныя ў разгледжаных і развучаных на мінулых занятках праявітых творах вусна-паэтычнай творчасці (у прыказках, прымаўках, загадках, прыкметах, павер'ях, казках, легендах, паданнях і г. д.). Непасрэднае ўспрымання прыродных аб'ектаў, іх суаднясенне з мастацкімі вобразамі прыроды і ацэнка апошніх як крыніцы глыбокіх эстэтычных перажыванняў і пачуццяў спрыяюць гарманізацыі, умацаванню, а часам і аднаўленню парушанай раўнавагі адносін дзяцей да прыроды.

Падчас вандроўкі з удзельнікамі эксперыментальнай групы да святой крыніцы ў мікрараёне Вясянка (вул. Крупцы) найбольш актыўным выхаванцам было прапанавана выступіць у ролі экскур-

саводаў, падрыхтаваць разгорнутыя паведамленні на тэму «Паданні і павер'і беларусаў пра крыніцы». Пазнаёміўшыся з паданнямі пра крыніцу ў в. Мінеўшчына Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл., пра «Усцінаву крыніцу» ў в. Валосавічы Чачэрскага р-на Гомельскай вобл., «Мядзведжую крыніцу» ў в. Шарсцін Веткаўскага р-на Гомельскай вобл., крыніцу ў в. Драгунова Расонскага р-на Віцебскай вобл., крыніцу «Дзявічы калодзеж» у в. Захарнічы Полацкага р-на Віцебскай вобл., павер'ямі пра крыніцу «Кіпячка» каля в. Арэшавічы Пухавіцкага р-на Мінскай вобл., крыніцу «Кіпучка» ў в. Барталамееўская Рудня Чачэрскага р-на Гомельскай вобл. і інш., дзеці даведаліся, што ў Беларусі святыя крыніцы раней называлі прошчай (ад слова «прашэнне»), бо ў такія мясціны звычайна прыходзілі сяляне і прасілі адпушчэння грахоў, паратунку ад хваробы, дапамогі ў бядзе, а маладыя дзяўчаты на выданні – добрага, працавітага жаніха. Сяляне верылі, што духі вады, дрэў могуць дапамагчы, таму аддзячвалі ім: у ваду кідалі грошы, на галінках дрэў развешвалі ручнікі, навязвалі стужкі.

Незабыўнае ўражанне на ўдзельнікаў фальклорных калектываў аказвае экскурсія ў Беларускі дзяржаўны музей народнай архітэктуры і побыту (пас. Азярцо Мінскай вобл.). Беларускі дзяржаўны музей народнай архітэктуры і побыту – гэта ўнікальны і адзіны на ўсю краіну музей-скансэн пад адкрытым небам, дзе сабраныя помнікі народнага дойлідства з розных гісторыка-этнаграфічных куткоў Беларусі. Унікальнасць музея заключаецца ў тым, што ён дазваляе сутыкнуцца з сапраўднымі творамі традыцыйнай культуры Беларусі і гэтым аказвае вялікае ўздзеянне на інтэлектуальную, эмацыянальную і маральную сферы асобы, актывізуе асабісты вопыт, стымулюе эстэтычнае стаўленне да навакольнай рэчаіснасці. Экспанаты музея – узоры тыповых вёсак Цэнтральнай Беларусі, Паазер'я і Падняпроўя XIX – пачатку XX ст. Помнікі народнай архітэктуры арганічна ўлісваюцца ў ландшафт зямельных участкаў, які адпавядае мясцоваму рэльефу паказаных рэгіёнаў. Ля сялянскіх хат растуць клёны, ліпы, бярозы, знаходзяцца крыжы, студні, шпакоўні, вуллі – усё, як некалі было ў тым ці іншым рэгіёне. Асобна адзначым, што музей пад адкрытым небам – гэта не проста сховішча экспанатаў, а маляўнічы куток прыроды, дзе на велізарнай плошчы паказана прыблізна 43 % ад усёй айчыннай флары. Акрамя таго, тут знаходзяцца і важныя прыродаахоўныя аб'екты – рака Пціч з Воўчавіцкім вадасховішчам і рака Менка.

Экскурсія ў Беларускі дзяржаўны музей народнай архітэктуры і побыту дазволіла выхаванцам пазнаёміцца з узорами традыцыйнай культуры Беларусі, садзейнічала набыццю новых ведаў пры непасрэдным назіранні прадметаў і з'яў у цэласнасці натуральнага выгляду, што мае вялікае значэнне для развіцця эмацыянальнага і пазнавальнага свету асобы. Наведванне музея прадвызначыла ў падлеткаў

адказнае стаўленне да нацыянальнай спадчыны, узмацніла цікавасць да традыцыйнай культуры, матэрыялізаванай у музейных экспанатах, якія ўяўляюць гістарычную, культурную і эстэтычную каштоўнасць. Дзеці даведаліся, як нашы продкі выбіралі дрэва для будоўлі, у якую пару і на якім месцы будавалі хату, якія лекавыя расліны ўжывалі і якія дрэвы садзілі ля хат. Выхаванцы ўбачылі і адчулі непаўторную прыгажосць асобных ландшафтаў, раслін, наведалі помнік археалогіі Гарадзішча, курганныя могілнікі. Такія стасункі з жывой прыродай глыбока закранаюць пачуцці і розум дзяцей, абуджаюць эстэтычныя перажыванні, патрэбнасць суаднесці паводле падабенства вобразы прыроды з узвышанымі якасцямі чалавека, добром, справядлівасцю, ісцінай.

Канцэртна-выканальніцкі напрамак прадугледжвае актыўны ўдзел аматараў у канцэртах і конкурсах, фестывалях, шэсцях і масавых святах, падчас якіх можна прадэманстраваць свой узровень разумення фальклорнай традыцыі, уласнае выканальніцкае майстэрства, набыць неабходны для яго ўдасканалення сцэнічны вопыт. Асноўная мэта – даць выхаванцам магчымасць пашырыць круггляд, упэўніцца ў сваіх сілах, адчуць радасць ад агульнага далучэння да самабытнай нацыянальнай спадчыны, атрымаць асалоду ад мастацкай працы, параўнаць вынікі сваёй мастацкай творчасці з вынікамі работы аднагодкаў.

Вялікае значэнне для фарміравання эстэтычнага ўспрымання прыроды мае ўдзел у традыцыйных каляндарна-абрадавых святах, якія праводзяцца ў натуральных прыродна-ландшафтных умовах. Педагагічнае ўздзеянне каляндарных абрадаў умацняецца дзякуючы закладзеным у іх разнастайным відам народнага мастацтва. Спевы, танцы, гульні, карагоды паўстаюць не проста як аб'ект эстэтычнага ўспрымання і выканання, а як імпульс для разгортвання святочнага сюжэта, як пэўная мадэль і эстэтычны ўзор паводзін у прыродным асяроддзі. Сінкрэтычнае спалучэнне слоў, танцавальных рухаў, жэстаў і мімікі, багатай палітры музычных інтанацый, гукаў і фарбаў прыроднага свету стварае ўмовы для найвышэйшага перажывання эстэтычных эмоцый і пачуццяў, нараджае пачуццё любові да прыроды і адказнасці за яе лёс. Назапашванне станоўчых уражанняў, іх далейшая сістэматызацыя на рэпетыцыях значна актывізуюць мастацка-творчую дзейнасць членаў калектыву, уплываюць на фарміраванне эстэтычных матываў паводзін. Знаёмства з творчасцю іншых аматарскіх і вучэбных фальклорных калектываў робіць педагагічны працэс больш цікавым і змястоўным.

Аматарскія калектывы эксперыментальнай групы штогод прымаюць удзел у такіх традыцыйных каляндарных святах, як «Каляда, каляда, дай, баба, пірага» (Дзяржаўны літаратурны музей Янкі Купалы, Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Кола-

са), «Масленіца – белы сыр» (Беларускі дзяржаўны музей народнай архітэктуры і побыту), Гуканне вясны (Цэнтральны дзіцячы парк імя М. Горкага), Юр'я (Цэнтральны батанічны сад НАН Беларусі), Вялікдзень (Цэнтр пазашкольнай работы «Кантакт»), Зялёныя святкі (Цэнтральны дзіцячы парк імя М. Горкага), Купалле (Беларускі дзяржаўны музей народнай архітэктуры і побыту) і інш.

Перад кожным святам кіраўнікі і ўдзельнікі эксперыментальных калектываў рыхтуюць разгорнутыя паведамленні на вызначаныя тэмы і неабходны для выканання музычны матэрыял.

На рэпетыцыях, прысвечаных святу «Каляда, каляда, дай, баба, пірага», дзеці разглядалі тэму «Каляды – свята зімовага сонцастаяння», развучвалі песні «Прыйшла Каляда ўвечары» (в. Ананчыцы Салігорскага р-на Мінскай вобл.), «А талды, талды, зарадзі, Божа» (в. Янова Веткаўскага р-на Гомельскай вобл.), «Го-го-го, каза» (в. Тонеж Лельчыцкага р-на Гомельскай вобл.), «Ходзіло-блудыло сэмсот малойцэв» (в. Клятная Пінскага р-на Брэсцкай вобл.), «Ой, у Кіеве, ніжэй каменя» (в. Дывін Кобрынскага р-на Брэсцкай вобл.), «В Рожэство Хрыстова», «Ой, учора з вечора» (в. Запясочча Жыткавіцкага р-на Гомельскай вобл.), «Добры вечар табе, пане-гаспадару» (в. Морач Клецкага р-на Мінскай вобл.), удзельнічалі ў калядных гульнях «Яшчур» (Барысаўскі р-н Мінскай вобл.) і «Жаніцьба Цярэшкі» (Віцебская вобл.).

У межах работы над святам «Масленіца – белы сыр» была разгледжана тэма «Масленічныя святкаванні», развучаныя песні «На вуліцы дзеўкі гуляюць» (в. Толпіна Чашніцкага р-на Віцебскай вобл.) і «Мы па жэрдацы йдом» (в. Барталамееўка Веткаўскага р-на Гомельскай вобл.).

Вялікая работа была праведзена падчас падрыхтоўкі абраду Гуканне вясны. Падлеткі разглядалі тэму «Традыцыі гукання вясны на Беларусі», развучвалі песні «Агу, вясна, агу, красна» (в. Букча Лельчыцкага р-на Гомельскай вобл.), «Вол бушуе, вясну чуе» (в. Ананчыцы Салігорскага р-на Мінскай вобл.), «Вясна, вясна на калочку» (в. Закальное Любанскага р-на Мінскай вобл.), «Вясняначка» (в. Казацкія Балсуны Веткаўскага р-на Гомельскай вобл.).

Падрыхтоўка абрадавага свята Юр'е патрабавала разгляду тэмы «Юр'е на двары – кароўку ў поле гані», вывучэння песень «Да мы Юр'я пачынаем» (в. Ахонава Дзятлаўскага р-на Гродзенскай вобл.), «Юр'я, устань рана» (в. Дуброва Пастаўскага р-на Віцебскай вобл.).

Да абрадавага свята Вялікдзень падлеткі развучылі песні «На Вялікадня да на першы дзень» (в. Горкі Чэрвеньскага р-на Мінскай вобл.), «Борам, борам, баравінкаю» (в. Губіна Уздзенскага р-на Мінскай вобл.), «А й Ніначка» (в. Маставуха Полацкага р-на Віцебскай вобл.), «Ды ў канцы сяла ды стаяла верба» (в. Вострава Слонімскага р-на Гродзенскай вобл.) і «А з-пад лесу, лесу цёмнага» (в. Жорнаўка Бярэзінскага р-на Мінскай вобл.).

Працуючы над абрадам Зялёныя святкі, падлеткі даведаліся, адкуль пайшлі назвы Зялёныя святкі, Сёмуха, Тройца, Зелянец, Русальны тыдзень, Граная нядзеля, развучылі песні «Ой, ты, Тройца, што па сееш, той зародзіцца» (в. Чамярын Пінскага р-на Брэсцкай вобл.), «Ой, бяроза белая» (в. Раеўшчына Маладзечанскага р-на Мінскай вобл.), «На гранавай нядзелі русалкі сядзелі» (в. Закальное Любанскага р-на Мінскай вобл.), «Правяду, правяду русалачку да бору» (в. Вялікі Бор Хойніцкага р-на Гомельскай вобл.).

Рыхтуючыся да святкавання Купалля і купальскага вечара, падлеткі складалі разгорнутыя паведамленні на тэму «Традыцыі святкавання Купалля ў Беларусі», знаёміліся з легендамі пра папараць-кветку і кветку іван-ды-мар'я, развучвалі песні «Купала, купала, дзе ты прабувала» (в. Багатырская Полацкага р-на Віцебскай вобл.), «У нас сягоння Купалачка» (в. Замошша Чашніцкага р-на Віцебскай вобл.), «Ляцела дзераўцо» (в. Балоціна Верхнядзвінскага р-на Віцебскай вобл.).

Традыцыйныя побытавыя танцы кракавяк, полька, «На рэчаньку», падэспан, «Юрачка», лявоніха, гульні «Цяцёрка», «Явар», «Падушачка» і іншыя развучваюцца да ўсіх свят.

Пасля правядзення свята на наступных рэпетыцыях набыты вопыт сістэматызуецца і абагульняецца. Асабліва важнае значэнне мае выкарыстанне рэфлексіўных метадаў (самаацэнкі, дыскусій), якія дазваляюць не толькі прааналізаваць назапашаны эстэтычны вопыт («Ці спадабалася свята?», «Якія былі памылкі?», «Якія ёсць прапановы?»), але і атрымаць неабходную для ўдасканалення далейшай працы калектыву зваротную сувязь з выхаванцамі. Публікацыя матэрыялаў у насценным друку, падрыхтоўка фотаздымкаў, правядзенне выніковай канферэнцыі даюць падлеткам магчымасць абмяняцца ўражаннямі, абмеркаваць і крытычна ацаніць як уласную дзейнасць, так і работу іншых выканаўцаў, выказаць свае пажаданні і прапановы.

Такім чынам, распрацаваная намі методыка і практыка фарміравання экаэстэтычнага ўспрымання прыроды ва ўдзельнікаў аматарскіх фальклорных калектываў прадугледжвае ўкараненне ў змест выхаваўчай дзейнасці калектываў канкрэтных ведаў па народнай эстэтыцы, узбагачэнне эстэтычных уражанняў у працэсе непасрэднага ўзаемадзеяння з прыродным асяроддзем. Павышэнне культуры ўзаемаадносін з прыродай адбываецца праз практычнае засваенне мадэляў эстэтычных паводзін у натуральным прыродным ландшафце. Добрыя вынікі дае спалучэнне выхаваўчых магчымасцей успрынятых дзецьмі паэтычных фальклорных вобразаў і практычна засвоеных прыгожых песенных твораў з пазнаннем экалагічных поглядаў нашых продкаў, камбінаванне атрыманых на занятках ведаў, уменняў і навыкаў з рэкрэатыўнымі момантамі творчага жыцця ўдзельнікаў калектыву.

БІБЛІАГРАФІЧНЫЯ СПАСЫЛКІ

1. *Дерябо С. Д., Ясвин В. А.* Экологическая психология и педагогика. Ростов н/Д, 1996.
2. *Куприна Н. Г.* Эколого-эстетический подход в художественном воспитании детей : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01. М., 2008.
3. *Москалева Э. Ф.* Формирование эстетического отношения младших школьников к окружающему миру : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Ульянов. гос. пед. ун-т. Ульяновск, 2007.
4. *Ярыта І. І.* Формування естетичного сприйняття природи в дітей молодшого шкільного віку : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Луган. держ. пед. ун-т ім. Т. Шевченка. Луганськ, 2001.
5. *Гончарук А. Ю.* Педагогические условия развития отношения школьника к действительности средствами зрелищных искусств : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01. М., 2000.
6. *Шиян Л. К.* Акмеологические основы овладения организаторами киновидеопропаганды педагогическими технологиями эстетического воспитания молодежи средствами теле- и видеопрограмм : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 19.00.13 / Рос. акад. гос. службы при Президенте Рос. Федерации. М., 1995.
7. *Сидельковский А. П.* Психологические основы отношения школьников к природе. М., 1987.
8. *Шульженко А. К.* Эколого-эстетическое воспитание молодежи в европейской и отечественной педагогике : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01. М., 2006.
9. *Грамовіч І. М., Снапкова Л. В.* Методыка работы з фальклорным гуртам. Мінск, 2009.
10. *Калацэй В. В.* Каранёвы светапогляд этнасу і этнаэкалагічны патэнцыял традыцыйнай культуры // Традыцыйная культура і дзеці. Праблема этнавыхавання : матэрыялы III Рэсп. навук.-практ. канф., г. п. Акцябрскі, 19–20 крас. 2006 г. / уклад. М. А. Козенка. Мінск, 2006. Вып. 2. С. 16–19.
11. *Козенка М. А.* Праблемы захавання і развіцця мастацкіх традыцый Гомельскай вобласці // Аператыўная інфармацыя па праблемах культуры і мастацтва : навук.-інфарм. зб. / Нац. б-ка Беларусі. Мінск, 1993. Вып. 3. С. 22–32.
12. *Пладунова Т. А.* Рухомы фэст «Па святых “Сонечнага крыжа” : сацыяльны запыт і канцэпцыя // Штудыі рэспубліканскай сезоннай фальклорнай школы / уклад.: В. В. Калацэй. Мінск, 2007. С. 22–26.
13. *Ражкова Л. Л.* Фарміраванне нацыянальнай самасвядомасці падлеткаў сродкамі фальклору ў аматарскіх мастацкіх калектывах : дыс. ... канд. пед. навук : 13.00.05. Мінск, 2007.
14. *Ненадавец А. М.* Каму пакланяліся продкі / навук. рэд. А. С. Фядосік. Мінск, 1996.
15. *Ненадавец А. М.* Стварэнне Сусвету (Зямлі) паводле беларускай міфалогіі // Міфалогія. Духоўныя вершы / пад рэд. А. С. Фядосіка. Мінск, 2003. С. 13–49.
16. Беларуская «народная Біблія» ў сучасных запісах / уступ. арт., уклад. і камент. А. М. Боганевай. Мінск, 2010.

ПРЕДПОСЫЛКИ К ФОРМИРОВАНИЮ ИНТЕГРАТИВНОГО ПОДХОДА В ГУМАНИТАРИСТИКЕ

Греческое слово *μεθοδολογία* образовано от *μέθοδος* – «метод, путь исследования, способ познания»; *λόγος* – «слово, учение». Методология – это дух исследования, дух познания, дух постижения мира. Это учение об организации теоретической и практической деятельности человека. По сути, методологические исследования предполагают постижение, описание и моделирование мира, поиск субстанциальных и акцидентных характеристик мира и его явлений, знания как способа описания мира, базовых оснований и принципов, которые лежат в основе организации пространства мысленных образов и практик. В эпоху постнеклассической рациональности, в век квантовой физики в мире, где исследования привели к появлению орудия, способного разрушить мир в одно мгновение, основной характеристикой всякого исследования становится личность, духовность исследователя. Поиск истины на протяжении веков в истории человечества заключается в постижении первопричины появления жизни в глубинном ее смысле и в обрамлении этого поиска Логосом, или знанием. Принятое европейскими философами осмысление существования в «чистом, беспримесном *intelligere*» [1, с. 15] упразднило из картины мира «примеси» типа смеяться, плакать, любить, ненавидеть, радоваться, сомневаться – все то, что имеет отношение к области чувств человека, не поддающееся измеряемости и доказуемости. Исследователи стали подобны судьям или присяжным поверенным, которые, договариваясь друг с другом, определяют истину. Умозрительное мышление привело к применению исключительно формальной логики в исследованиях. «Все были убеждены, что знание человеку нужно больше всего на свете, что знание является единственным источником истины и, главное, знание открывает всеобщие и необходимые истины, которые охватывают все

бытие и от которых человеку уйти некуда» [1, с. 9], а истины, в свою очередь, «суть истины лишь для тех, кого они убеждают, и перестают быть истинами для тех, кого они не убеждают» [1, с. 19].

Черно-белая картина мира, как показали события XX в., оказалась несостоятельной для сохранения и продления жизни. Бинарная логика мышления позволяет описать мир с позиций неподвижного и неделимого и не дает возможности увидеть и почувствовать его во всей полноте. Тринитарная методология мышления как оппозиция бинарной логики (Е. В. Бондаревская, С. В. Кульневич), зафиксированная в педагогической науке, свидетельствует о наличии целостного подхода в гуманитаристике, о необходимости синхронного горизонтального среза научного знания наряду с диахронным вертикальным. Т. П. Григорьева, абстрактно представляя картину мира в черно-белом аспекте, пришла к следующему: «Белое или черное – европейская модель, белое станет черным – китайская модель, белое и есть черное – индийская модель. Три разные модели развития: предельно динамичная (взрыв структуры в результате столкновения противоположностей и замена ее другой), умеренно динамичная (развитие происходит за счет перехода одной противоположности в другую в пределах одной и той же структуры) и нединамичная, или малодинамичная (вернее, внутренне динамичная). Но невозможно говорить о предпочтительности какой-то из них – каждая естественна и органична для того народа, который ей следовал в соответствии с ритмом своего развития» [2, с. 56].

В 30-е гг. XX в. австрийским математиком, логиком, философом К. Геделем была доказана теорема о неполноте, в соответствии с которой «логическая полнота (или неполнота) любой системы аксиом не может быть доказана в рамках этой системы. Для ее доказательства или опровержения требуются дополнительные аксиомы (усиление системы)» [цит. по: 3]. Теорема Геделя засвидетельствовала недостаточность в создании картин мира детерминант: признаков, понятий, категорий – другими словами, доказательство теоремы указало на различие между человеческим мозгом и компьютером, преимущество духа человека, духовной культуры над постижением и пониманием мира путем формальной логики, или, возвращаясь к черно-белой картине мира в контексте аристотелевской логики: «аристотелевская вселенная – это собрание “вещей”, обладающих внутренними “сущностями” или “призраками”, в то время как современная научная (или экзистенциалистская) вселенная – это сеть структурных взаимоотношений» [4, с. 109].

В ведической литературе, в трактате «Иша-упанишада», мантра о полноте гласит: «Полное то, полное это, то, что выходит из совершенного целого (полного), тоже есть совершенное целое. Если

полнота исходит из полноты, то, что остается, остающееся совершенной полнотой, представляет из себя цельность, совершенство, реальность». Мантра о полноте является осознанием и описанием картины мира с позиции бесконечности. Именно бесконечным и находящимся все время в движении также представлялся мир в культуре Дальнего Востока.

Используя междисциплинарный подход, мы можем логично осмыслить, описать и развить эту мысль с позиции теории множеств. В теории множеств «точка» (неподвижное и неделимое) является подмножеством множества «бесконечность», множество вбирает в себя данное подмножество. Множество содержит большой потенциал для разворачивания событий и понимания сути и сущности «таких феноменов, как религиозная доктрина, философия (онтология и теория познания), этика, эстетика, художественная практика» [5, с. 7]. Тринитарная методология мышления и понимания мира с позиций бесконечного и неделимого является определяющим основанием в создании целостной картины мира. Горизонт понимания и точка зрения – различные позиции в формирующемся сознании. Наличие исключительно точки зрения приводит к фрагментарности мышления, которое не позволяет человеку понять цельную картину мира, так как точка зрения и есть стремление конкретно описать мир с позиций формальной логики. Горизонт понимания, одно из ключевых понятий герменевтики, находится в соответствии с позицией осознания мира как бесконечного и находящегося все время в движении и служит тем пространством, в котором может произойти слияние или разделение различных точек зрения.

Говоря о знании как способе описания мира, необходимо вспомнить о том, что еще у Аристотеля наряду с теоретическими и практическими знаниями присутствовал третий вид знаний – пойетический, или творческий (ποίηῖν – «делать, творить»). Цель теоретического знания – знание ради знания, постижение истины; практического – достижение практической цели; пойетического – произведение [6]. Именно Аристотель говорил о познавательной функции искусства как вида знания: «Что же касается задач поэта... [он должен изображать вещи так], как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть» [7, с. 127]. Однако, рассуждая о главных категориях эстетики, Аристотель, а вслед за ним и все европейские исследователи гуманитарного знания, упоминали только две: мимесис и катарсис, подражание и удовольствие (очищение). В культуре Японии, которая базируется на представлении о мире бесконечном и находящемся все время в движении, сложились другие представления. Так, Дзэами Мотокиё в трактате «Предание о цветке стиля (Фуси кадэн), или Предание о цветке (Кадэнсё)», рассуждая о главных

составляющих, существенных свойствах искусства вообще и театрального искусства в частности выделял три основные категории: мономанэ (подражание, причем подражание сути вещей и явлений, а не внешнее), югэн (сокровенная сущность гармонии и красоты) и хана (цветок, цветок стиля). Об этой категории он писал следующее: «Коли вполне постигнешь высоту ступени своего мастерства, то цветок этой высоты не утратится во всю жизнь. Когда же считаешь себя стоящим на большей высоте искусности, чем есть, теряешь цветок и той ступени, на которой поначалу стоял» [8, с. 92].

Подобное понимание роли и сути человека можно найти в философии символизма. Цветок стиля как активная составляющая человека, совершающего творческий акт, человека-артиста (А. Блок, А. Белый) – новая грань в истории человечества. «Я утверждаю, наконец, что исход борьбы решен и что движение гуманной цивилизации сменилось новым движением, которое также родилось из духа музыки... однако в этом движении уже намечается новая роль личности, новая человеческая порода: цель движения – уже не этический, не политический, не гуманный человек, а человек – артист, он и только он будет способен жадно жить и действовать в открывающейся эпохе вихрей и бурь. В которую неудержимо стремится человечество» [цит. по: 9, с. 196].

Но думается, что личность, обладающая активной жизненной позицией, способная к творческому акту осмысления и описания жизни, та личность, которая в XXI в. может обладать статусом исследователя в области гуманитаристики, свои качества приобретает не вследствие эпохальности, а вследствие собственной духовной работы, в первую очередь над собой. Мыслеобраз, продуманный философом и целителем Ибн Синоу, которого называли еще Худжат аль-Хат, т. е. Авторитет Истины, говорил о том, что помимо телесной формы тела обладают субстанциональными формами, акциденциями и природами. Силы, присущие телам, Ибн Сина делил на три вида: «Действующие в телах силы, которые выступают в качестве сущностного начала, силы, осуществляющие в телах такие действия, как приведение в движение или в состояние покоя, сохранение вида и прочих их завершений, посредством органов и разнообразным способом. Одни из них совершают это без выбора и знания – такова растительная душа; другие же имеют способность совершать и прекращать действие, постигать подходящее и неподходящее – такова животная душа. К третьему виду относятся силы, совершающие подобные действия не с помощью органов и не разнообразными способами, а волей, руководствующейся единым законом, который она не нарушает» [10, с. 92].

Развитие начинается с того, что мы не только нашли опору, но и организовали себя по отношению к этой опоре. Существенным

становится определением первопринципа, на котором базируется развитие отдельного человека и различных культур. Принцип борьбы, который так долго превалировал в культуре европоцентризма, где основным методом решения проблем до сих пор являлась война как символ победы (тьма/свет, черное/белое, белые/красные), не соответствует потенциальной возможности существования мира как открытой, самосохраняющейся и самовоспроизводящейся системы (Кеннет Боулдинг). Одним из наиболее важных объектов, который обсуждался китайскими философами (III–IV вв.), была теория «называния первопринципа» («мин ли»). Ван Би (226–249) утверждал, что «действие не познается действием, множество – множеством, а все следует одному принципу, одному имени. Прекращение движения есть покой, но движение вовсе не оппозиция покоя, так же как прекращение речи – это молчание, но молчание вовсе не оппозиция речи. Небытие манифестирует себя в бытии, в феноменах... а один – это знак изначального единого» [11, с. 50].

В культуре Древнего Египта понимание первопринципа, культивирование которого базировалось не на принципе «или–или», а на мысли «чем больше сторон, тем яснее сам предмет», находит свое подтверждение и в рассуждениях русского философа П. Флоренского. В книге «Мнимости в геометрии» он пишет: «Ведь всякое истолкование подлежит тому, что сказано Г. Герцем о картинах мира: это есть система образов, взятых произвольно, но соответствующих системе истолковываемой, и притом так, чтобы возможно большее число следствий из принятых истолковывающих образов соответствовало последствиям системы истолковываемой. Мы заранее знаем, что ни при одном способе толкования такой параллелизм следствий не может идти беспредельно далеко; мы не нуждаемся в доказательствах того, что перевод не покрывает подлинника во всех его оттенках и деталях, и загодя убеждены, что рано или поздно настанет такое их расхождение, которое нетерпимо в пределах требуемой точности совпадения: всякий символ с успехом применим лишь в определенной, свойственной ему сфере, и за пределами известного поля зрения расплывается, теряет четкость и скорее мешает работе, нежели помогает ей. Мы знаем и то, что как несколько переводов поэтического произведения на другой язык или на другие языки не только не мешают друг другу, но восполняют друг друга, хотя ни один не заменяет всецело подлинника, так и научные картины [и не только научные, но и житейские и жизненно важные] одной и той же реальности могут и должны быть умножаемы» [12, с. 8]. Так в культуре Древнего Египта в одно и то же время присутствовало два понятия Вечности (две характеристики перманентности): «вечность» *nHN* (нехех) и «вечность» *Dt* (джет). «Это два фундаментальных понятия,

на которых, собственно, базируется функционирование египетской вселенной... круговорот солнца и неподвижность земли; *nH* вечно движется, *Dt* вечно пребывает. Очень показательно, что у двух этих понятий есть точные соответствия на уровне языкового мышления, из которых они, очевидно, и возникли. Понятию *nH* соответствует форма «многократного (перманентного) действия», так называемый имперфект, а понятию *Dt* – невероятно интересная форма «предела действия», так называемый статив [13, с. 59–60].

Подобно древнеегипетскому осмыслению вечности, в художественной культуре Китая с ранних времен складывалось концептуальное представление о жанрах живописи как способах создания Универсума: «горы-воды» (шань-шуй) – выражение «космической» беспредельности мира [14, с. 65], создание Единой картины мира – и «великое в малом», частные проявления жизни – жанр «цветы-птицы» (хуаняо), сосредоточение на одном мгновении бытия. Все вышесказанное подтверждает вывод, сделанный В. С. Степиным в описании ситуации постнеклассической рациональности, в котором говорится о необходимости понимать, что один принцип не может доминировать над другим. Наверное, пришло время понять, что принцип диалектического материализма – единство и борьба противоположностей – не является всеобщим первопринципом и необходим, но недостаточен, чтобы вывести мир из черно-белого тупика. Методологическими принципами практик осознания мира и бытийствования становятся наряду с принципом агональности принцип дополнительности и случайности, принцип соразмерности внутренней и внешней системы явлений, а не доминирующий на данный момент принцип целесообразности.

На протяжении своего развития человечество выработало определенные методы понимания мира: анализ, синтез и синкрисис. О синтезе и анализе исследователи знают и говорят, но метод синкрисиса не часто употребляется в научных исследованиях, а между тем если говорить об интегративных исследованиях, о структурном анализе, то именно этот метод понимания мира является продуктивным. Он представлен в книге Я. А. Коменского «Новейший метод языков» в главе X «Аналитическая дидактика». Он позволяет объединить в аналого-ассоциативный ряд несовместимые на первый взгляд сущности и явления, именно этот метод способствует становлению творческого мышления и развитию творческого потенциала каждого человека и различных культур, сохраняя при этом многообразие мира. Я. А. Коменский, описывая метод синкрисиса, называл его зеркалом по аналогии с тем, что анализ он сопоставлял с биноклем, синтез – с микроскопом, «равно как микроскоп увеличивает даже наименьшие вещи... так и синтез, последовательно идя от меньше-

го к большему, очень точно показывает системы вещей» [15, с. 557], указывая на возможность познать вещи, лежащие вне поля нашего зрения, сопоставлением. В данной интерпретации – сопоставление этого метода понимания мира с зеркалом – скрыта бинарная логика мышления представителя мысли именно западной культуры. Свидетельство тому – мысль гения эпохи Возрождения Леонардо да Винчи, который утверждал, что картина есть зеркало мира. Оно «охватывает» природу в целом и вместе с тем распознает мельчайшую крупицу естества [16]. Однако в культуре Древнего Китая Цзи Кань говорил о том, что мир познается не только оком, но и сердцем: «Я могу бесконечность заключить в пространстве в одно чи листа бумаги и моим сердцем того же размера заставить забить ключом поток вод» [11, с. 68].

Синкрисис – метод, позволяющий установить не только целесообразность, но и соразмерность сути и сущности явлений и способа описания их.

А. Бергсон в книге «Эволюция творчества» утверждал, что понятия, которые долгое время были ключевыми в мировой философии: материя и дух, – сами по себе не имеют особого смысла. Они обретают его лишь в связи с истинной, подлинной реальностью – жизнью. Постичь ее интеллектом невозможно – только интуитивно. Но такая способность дана не всем: интуиция, неотделимая от творческих способностей и возможности преобразовывать мир, – удел немногих избранных [17, с. 5].

Он же говорил о необходимости поиска внутренней связи явлений. Связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостижаемому свертыванию. Уподобление объединенных во времени явлений такому вееру подчеркивает только их внутреннюю связь и вместо проблемы причинности, столь рабски подчиненной мышлению во времени и на долгое время поработившей умы европейских логиков, выдвигает проблему связи, лишенную всякого привкуса метафизики и именно потому более плодотворную для научных открытий и гипотез (О. Манделъштам).

В культуре Беларуси среди исследователей в области гуманитаристики есть незаслуженно не упоминаемое имя Кирилла Владимировича Зеленого. К. В. Зеленой (1935–2004) в 1957 г. закончил Санкт-Петербургский государственный университет, работал в Минске заведующим художественным отделением школы искусств им. И. О. Ахремчика, затем преподавал историю искусств начинающим живописцам и скульпторам. Своему другу, художнику и педагогу В. Ф. Чернобрисову, К. В. Зеленой писал: «А я читаю “Гайдамаков” Шевченко и еще его дневник – в библиотеке он есть. Еще много ду-

маю о Пушкине – его год наступает. И вообще витаю в облаках, это единственное, в чем я преуспел» (из личного архива автора). Именно этот человек в качестве метода стержневого выстраивания и описания результатов своей мыследеятельности воспользовался методом синкризиса. Опубликованное наследие искусствоведа К. В. Зеленого невелико. О своеобразном способе мышления ученого говорят названия его книг: «Путь к несбывшемуся (Грин и кино)», «Неподвластные времени...: о портретах и портретистах», «В очах души моей (сборник стихов)», «Круг Хомы Брута», поэтический цикл неопубликованных стихотворений «Раздумья в потемках».

К. В. Зеленой был искусствоведем, преподавал историю искусств в Республиканской школе-интернате по музыке и изобразительному искусству. По вечерам желающие собирались размышлять об искусстве, услышать его рассказы о художниках и музыкантах, поговорить о высоком. Результатом этих вечеров был не повторенный до сих пор опыт практической эстетики, описание которого есть в книге «Концерты при свечах». Конспект этих вечеров представляет собой наглядный пример использования метода синкризиса: «Взаимосвязь и взаимопроникновение различных видов искусств, живописи и музыки – прежде всего... одна из точек отсчета “властительных связей” – концертная и выставочная практика, вторая – фундамент науки» [18, с. 4].

Приведем пример «проблемной связи» из эссе К. В. Зеленого «Круг Хомы Брута»¹. На первый смысловой план эссе автор выводит проблему человеческого достоинства и путь художника. Путь в дзен-буддистском понимании этого слова. Путь как жизнь человека, сотворяющего свой мир и новые образы через призму духовности и ответственности за создаваемые образы, путь человека, понимающего «соотношение сил в современном ему искусстве». Автор описывает найденную, прочувствованную им «общую грань в событиях, разделенных пространством и временем и, казалось бы, ничем меж собой не связанных» [19, с. 9] в творчестве и жизни Н. В. Гоголя и его современников, а тем самым, не говоря ни слова о собственной судьбе, приоткрывает свою душу читателям. Описывая современную Гоголю художественную жизнь, автор выделяет две главные линии: первая – это чувство собственного достоинства художника, чувство ответственности за свой мир и свои образы, и вторая – внешний мир, реальная ситуация в государстве, художественной среде и не-

¹ «Статья писалась долго и трудно, о ее уровне судить не мне. Первые два экземпляра когда-то погибли у В. С. Золотаря в Заславле. Рукопись подправил. Лучше не могу и не смогу. Благодарен всем, у кого достанет терпения ее дочитать». Эссе было издано в 1998 г. тиражом 10 экземпляров.

посредственно в стенах Императорской академии художеств времен Н. В. Гоголя. Аполлон Григорьев, слова которого упоминает К. В. Зеленой, говорил, что «форма без содержания, движение без цели, внешность интересов и, стало быть, пустота их, поглощающиеся в бесплодном формализме, – и все это прикрытое наружным лоском порядка, чинности, даже образования». Как это близко тому, что происходит в современном образовании и, к сожалению, происходило нередко и ранее! Академией руководил А. Н. Оленин, который, по словам К. В. Зеленого, оказался «в известной мере гоголевским типом, а именно мастером “сыграть роль, хоть одним вершком повыше той, которая ему назначена”» [19, с. 10]. Автор вспоминает события, связанные с увольнением передовых профессоров: «Темным утром, при свечах, президент Оленин прочел вызванным профессорами бумагу, в которой тем предписывалось немедленно и добровольно подать в отставку, хотя оснований для отставки не выдвигалось совершенно никаких, поскольку оснований и не было. Художники должны были сами подобрать одну из казенных формулировок, не нарушающих общего спокойствия. Это был вопиющий произвол вкупе с “коварным способом к движению сей цели”, как выразился один из потерпевших – Андрей Иванович Иванов... Не подлежит сомнению, что то чувство, которое старался внушить художникам Николай I и, соответственно, президент Оленин, был леденящий душу ужас, подобный тому, что пережил Хома в оскверненной нечистой силой церкви» [19, с. 14–15]. Обозначенная в эссе внутренняя взаимосвязь между киевским ректором (художественным образом) и реальным президентом Академии художеств Олениным и заодно тем сигналом, который исходил от Николая I, невольно заставляет читателя почувствовать близость этого явления и самому автору, и людям, которые ощутили подобный ужас унижения человеческого достоинства на себе. В административно-командной системе – системе односторонней адаптации нижестоящих к вышестоящим, «где человек не допускает никаких возражений воле “верхнего”, то все общество – от самого “верхнего” до самых “нижних” – пропускает сигналы-команды быстро и без всяких искажений» [20, с. 6].

Акцентирует внимание автор эссе также на двойственном облике ведьмы как способе выживания мимикрирующих под ситуацию людей. «Удивительное откровение Гоголя, совершенно не замеченное Белинским, – двойственное обличье ведьмы. Жуткая старуха со сверкающими глазами, но красавица с роскошно растрепанною косой в конце бесовской скачки, “красавица, какая когда-либо бывала на земле”, – это найтончайшие штрихи портрета Академии художеств» [19, с. 13].

Также автор эссе вслед за Н. В. Гоголем описывает и расширяет удивительный образ магического круга, который позволяет творяще-

му человеку не предать себя, сохранить свое человеческое достоинство, остаться верным своему творческому пути, даже когда «вершители судеб», не скрывая, демонстрировали в прошлом и настоящем свое откровенное хамство: «Ах, изволите ли видеть! Что же Иванов да Иванов! Желаете знать, что такое Иванов? Да Иванов, изволите ли видеть, просто был свинья! Ни больше, ни меньше, изволите ли видеть, как свинья! Иванов всю жизнь свою проходил в кожаной куртке и жрал гречневую кашу!.. Вот вам, изволите ли видеть, и весь Иванов, и ничего больше не могу сказать, да-с» [цит. по: 19, с. 18].

Сопоставляя – а сопоставление и есть основополагающая черта метода синкризиса, – во второй части эссе образ Чарткова из произведения Н. В. Гоголя «Портрет» и художника К. Е. Маковского, автор предостерегает всех молодых художников, показывая «взгляд Гоголя в будущее отечественного искусства», оставшийся «незамеченным» в полемике, кто же был прототипом образа Чарткова. К. В. Зеленой смог усмотреть внутреннюю взаимосвязь и необыкновенную близость героя повести «Портрет» с историей творческой жизни и кончины К. Е. Маковского. Стремление попасть в модное течение, на первые глаза из молодых талантливых людей делает послушных воле течения создателей пространства, где примат формы над содержанием не только определяет судьбу творящих, но и создает пустую, но фешенебельную среду, в которой художник, обладающий честью, жить и творить может, только очертив магический круг вокруг себя, а это сделать очень непросто. Цветок стиля в руки дается не каждому.

«О, резвые друзья бурной и вольной юности!

Те из нас, кто подобно хуторскому мыслителю (уж что Бог, или там партия, или просто начальство положили, того не можно переменить) принял данность и не укрывался за чертой магических кругов, давно уже стали звонарями самых высоких колоколен не в одном только Киеве. И потому свою статью я посвящаю не вам, вовсе не вам, но светлой и горькой памяти тех, кто чертил свои магические круги и старался не взглянуть в глаза бесчисленным вьям, большим и малым. Может быть, вы прочтете мою статью с чувством сожаления о бесплодно ушедших годах, но тихо улыбнетесь тем, кто на вашей памяти не побоялся пойти стезею гоголевского Хома» [19, с. 31].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Шестов Л. И. Афины и Иерусалим. М., 2007.
2. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979.
3. Трефил Дж. 200 законов мироздания : науч.-популяр. энцикл. [Электронный ресурс]. URL: https://elementy.ru/trefil/21142/Teorema_Gyodelya_o_nepolnote (дата обращения: 27.08.2020).

4. Уилсон Р. А. Квантовая психология. М., 2000.
5. Завадская Е. В. Восток на Западе. М., 1970.
6. Лебедев А. В. Аристотель Стагирит // Античная философия: Энцикл. словарь [Электронный ресурс]. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/greekdic/document/HASH0181bd482b5281da96e4caaf> (дата обращения: 28.08.2020).
7. Аристотель. Поэтика / пер. В. Аппельрота. М., 1957.
8. Мотокиё Дз. Предание о цветке стиля (Фуси кадэн), или Предание о цветке (Кадэнсё) / пер. со старояпон. Н. Г. Анарина. М., 1989.
9. Долгополов Л. К. Александр Блок. Л., 1980.
10. Сагадеев А. В. Ибн Сина (Авиценна). М., 1985.
11. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи Старого Китая. М., 1975.
12. Флоренский П. А. Мнимости в геометрии. М., 1991.
13. Чегодаев М. А. Время прекрасное отцов ваших... Феномен архаизации в искусстве Древнего Египта // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока : сб. ст. / ред.-сост. П. А. Куценков, М. А. Чегодаев. М., 2014. С. 48–71.
14. Николаева Н. С. Художник, поэт, философ... Ма Юань и его время. М., 1968.
15. Коменский Я. А. Новейший метод языков // Избр. педагог. соч. : в 2 т. М., 1982. Т. 1.
16. Эфрос А. М. Леонардо – художник : проект Института новых образовательных технологий и информатизации РГГУ [Электронный ресурс]. URL: http://vinci.ru/ef_01.html (дата обращения: 28.08.2020).
17. Бергсон А. Творческая эволюция / пер. с фр. М. Булгакова, перераб. Б. Бычковским. М., 2019.
18. Зеленой К. В. Концерты при свечах: Опыты практической эстетики. Минск, 2000.
19. Зеленой К. В. Круг Хомы Брута: эссе. Минск, 1998.
20. Венда В. Ф. Волны прогресса. М., 1989.

VI. ЯЗЫК

ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКОВОГО ВОПЛОЩЕНИЯ КОНЦЕПТА «ЛЮБОВЬ» В ПАРЕМИЯХ И В ТЕКСТАХ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX в.

О, не прихорашивается для встречи любовь.

Марина Цветаева

I. Классификация русских паремий

В предлагаемом исследовании представлены результаты анализа языкового воплощения концепта «любовь» в фольклорных текстах, в частности текстах паремий, и в литературных поэтических текстах. В ходе анализа языкового материала использовались два подхода: структурно-семантический и когнитивный. Конкретным материалом послужили лексикографические данные: паремии, извлеченные из «Словаря живого великорусского языка» В. Даля и объединенные в книгу «Пословицы русского народа: Сборник В. Даля» [1], а также данные «Словаря языка русской поэзии XX века» [2]. Междисциплинарный характер проведенного исследования заключается не только в использовании аппаратов двух разных направлений языкознания, но и в применении квантитативного метода исследования. Данная работа является третьей в серии, посвященной разным подходам к анализу концепта «любовь» в славянских языках [3; 4]. В первой из них – «Любовь как психофизиологическая аномалия (матрица анализа русских паремий)» – представлены результаты классификации трехсот трех паремий, выражающих концепт «любовь», содержащихся во втором томе двухтомного издания «Пословицы русского народа: Сборник В. Даля». Классификация русских паремий рассматривается как семантическая модель, включающая четыре наиболее общие позиции классификации, которые соответствуют фрагменту семантического поля

паремий, большему, чем семантическая группа: психопатология любви (175 паремий); образ любимого человека (109 паремий); психофизиология любви (73 паремии); чувство любви, его специфика (46 паремий). Количество паремий в каждой следующей позиции приблизительно в полтора раза меньше, чем в предыдущей: $175 : 109 = 1,6$; $109 : 73 = 1,5$; $73 : 46 = 1,6$. Заметим, что цифры, приведенные выше, отражают количество неповторяющихся паремий только в пределах одной из четырех названных позиций. Но паремия каждый раз учитывается, если она встречается сразу в двух, трех или четырех общих позициях (см. третий столбец, последнюю строку в табл. 1).

Таблица 1

**Количественные данные
о семантической дифференциации паремий**

Позиция	Название позиции (гиперсема)	Количество паремий в позиции	Количество групп	Количество подгрупп первого порядка	Количество подгрупп второго порядка	Количество подгрупп третьего порядка
I	Психопатология любви	175	6	41	12	2
II	Образ любимого человека	109	7	23	16	0
III	Психофизиология любви	73	6	23	3	0
IV	Чувство любви, его специфика	46	12	10	0	0
<i>Всего</i>		403	31	97	21	2

Каждая позиция, соответствующая гиперсеме, представляет собою иерархическую семную структуру, включающую от одного до четырех уровней. Последнее позволяет провести классификацию в зависимости не только от богатства семантической группы (от количества неповторяющихся паремий), но и от степени их семантической дифференциации. Позиция I «Психопатология любви» включает 6 групп, 41 подгруппу первого порядка, 12 подгрупп второго порядка, 2 подгруппы третьего порядка. Позиция II «Образ любимого человека» включает 7 групп, 23 подгруппы первого порядка, 16 подгрупп второго порядка. Позиция III «Психофизиология любви» включает 6 групп, 23 подгруппы первого порядка, 3 подгруппы второго порядка. Позиция IV «Чувство любви, его специфика» включает 12 групп,

10 подгрупп первого порядка, причем все они относятся к одной группе «отсутствие/прекращение любви». Количественные данные представлены в табл. 1.

Данные, приведенные в табл. 1, свидетельствуют о том, что прямо коррелируют общее количество паремий в позиции, т. е. паремий, объединенных одной гиперсемой, и количество подгрупп первого порядка (см. столбцы 3 и 5). Чем меньше паремий во фрагменте поля, тем беднее иерархия (см. строки 4 и 5). В фрагменте поля, включающем максимальное количество паремий, наибольшим является количество не групп, а подгрупп первого порядка: 175 – 41 (см. строку 2, столбцы 3 и 5).

Количество групп, вероятно, определяется не количеством паремий, а степенью семантической однородности паремий, которые содержат заявленную гиперсему. Четвертая общая позиция «Чувство любви, его специфика» наиболее бедная (46 паремий), но содержит больше всего семантических групп (12: чувственность как основа любви; любовь как неутолимое чувство; любовь как всеобъемлющее чувство; сопротивление девушки как обязательная составляющая любви; неизбежность внешних проявлений любви; невозможность утаить любовь; альтруизм в любви; щедрость в любви; любовь как отрицательное чувство; общая отрицательная оценка чувства любви; отсутствие любви (группа включает все 10 подгрупп первого порядка); нетождественность любви и брака; любовь и адюльтер).

Обратим внимание на то, что тождественные абсолютные количественные показатели встречаются только два раза: количество групп в позициях I и III (6), количество подгрупп в позициях II и III (23). Одинаковые или приблизительно одинаковые относительные количественные показатели встречаются в пять раз чаще. Соотношения количественных показателей общих позиций (I, II, III, IV) отражены в табл. 2. Корреляции существуют в таких позициях, как количество паремий, количество групп, количество подгрупп первого порядка. При этом в пределах одного параметра цифры тождественны (2,4; 2; 2,3); в пределах всех параметров (см. вторую строку табл. 2) они колеблются незначительно – от 2 до 2,4. В третьей строке табл. 2 количественные показатели ниже двух, но колеблются также незначительно – от 1,5 до 1,8. Очевидно, что наиболее симметричны (гармонизированы) корреляции по параметру «количество подгрупп первого порядка»: во-первых, только здесь представлены все четыре общие позиции, во-вторых, соблюдается принцип зеркальности в их расположении; здесь больше всего тождественных корреляций (см. третью строку табл. 2); в-третьих, только здесь в соотносимых количественных показателях в обеих строках табл. 2 соблюдается принцип подобия (см. вторую и третью строки табл. 2).

Корреляция относительных количественных показателей

Количество паремий		Количество групп		Количество подгрупп первого порядка	
I : III	109 : 46 = 2,4	IV : I	12 : 6 = 2	II : IV	23 : 10 = 2,3
I : IV	175 : 73 = 2,4	IV : III	12 : 6 = 2	III : IV	23 : 10 = 2,3
II : III	109 : 73 = 1,5	IV : II	12 : 7 = 1,7	I : II	41 : 23 = 1,8
				I : III	41 : 23 = 1,8

Обобщение результатов семасиологического и количественного анализа русских паремий, в частности той созданной классификации, которая подробно представлена и исчерпывающе проиллюстрирована в [4], позволяет предположить адекватность (и силу количественной симметричности, гармоничности) созданной семантической модели, что может быть верифицировано абсолютно разными путями, например исследованием воплощения концепта «любовь» в русских поэтических текстах.

II. Антиномии в паремиях

Неврогическая амбивалентность в текстах паремий принимает форму антиномий. Амбивалентность может выражаться по-разному: в структуре одной паремии (II.1); с помощью разных паремий (II.3.1; II.3.2); с помощью нескольких паремий, антонимичность которых создается их гиперсемами, при этом в структуре каждой отдельной паремии содержится антиномия (II.3.3).

Одна паремия может представлять собою совокупность нескольких антиномий (*Ум истиною просветляется, сердце любовью согревается*): антиномии рационального и эмоционального (*истина – любовь*); идеального и материального (*ум – сердце*); зрительного – тактильного (дистального – проксимального; наиболее информативного – первичного) (*просветляется – согревается*).

В табл. 3 указано общее количество паремий с семой 'любить', включающих антиномии и представляющих собой союзные и бессоюзные высказывания. Всего паремий с антиномиями 118, что составляет 39 % от общего количества паремий с семой 'любить'. Интересно, что паремии, представляющие собой высказывания с противительным союзом «а», составляют тоже 39 % от общего количества паремий с антиномиями. Максимально количество бессоюзных конструкций; минимально количество паремий с союзом «да» в значении противительного союза «но». Конструкции с противительными союзами составляют 56 %, а бессоюзные – 44 % от общего числа паремий. Поч-

ти 2/3 паремий с семей 'любить' содержат антиномии, что, конечно же, отражает базовые механизмы человеческого сознания: поиск различного и группировку подобного.

Таблица 3

Количество паремий (союзных и бессоюзных), включающих антиномии высказываний

Союзы	Количество паремий с антиномиями	Процент от общего количества паремий с антиномиями (от 118)	Процент от общего количества паремий с семей 'любить' (от 303)
Да	20	17	6,6
А	46	39	15,2
Отсутствие союзов	52	44	17,2

Ниже приводится фрагмент классификации паремий, основанных на противопоставлении (более подробно об антиномиях в паремиях см. в [4]).

II.1. Амбивалентность в оценке состояния любви.

1.1. Подчеркивается одновременное существование положительных и отрицательных чувств: *Нельзя не любить, да нельзя и не тужить. Где любовь, там и напасть. Полюбив, нагорюешься.*

1.2. Признается абсолютная, божественная сущность любви: *Где любовь, тут и бог. Бог – любовь.* И в то же время утверждается, что любовь – это болезнь, нарушение психики и соматики: *Суженый, что бешеный. Суженый, ряженный – привороженный. Испортила девка паренька. Навела девка сухоту. Милый не злодей, а иссушил до костей.*

1.3. Наблюдается идеализация и истероидное признание сверхценности любви: *Нет ценности супротив любви. Не мил и свет, когда милого нет* – с последующим переходом от идеализации к обесцениванию объекта: *Был милый, стал постылый. Поутру был хорош, а к вечеру стал непригож.*

1.4. Амбивалентность в понимании чувства любви как состояния войны, утверждение любви с одновременной угрозой объекту чувства: *Спереди любил бы, а сзади убил бы. Кого люблю, того и бью.* Амбивалентны не только переживания мужчины-агрессора, но и переживания, приписываемые женщине-жертве, оправдывающей психологическую и физическую агрессию: *Милый побьет, только потешит. Милый дарит – тела прибавит.*

1.5. Любовь как игра, как реализация личностной экспансии. Русские паремии, отражающие асимметричную динамику чувств

любящих, свидетельствуют: неосознанность (или отсутствие) чувства любви у женщины является условием ее притягательности: *Когда стала любовь сознавать, тогда стал и милый отставать.*

1.6. Патология восприятия как частный случай патологии сознания отражается в паремиях антиномией существующего, реального (отрицательного) и кажущегося, воображаемого (положительного): *Покажется сатана лучше ясна сокола.*

1.7. Амбивалентно символическое значение круга (в том числе и кругового движения): для того чтобы подчеркнуть неадекватность поведения влюбленного, используется такой источник метафоризации, как круговое движение: *Он ей (Она ему) вскружил голову. Как увидал, так голова вокруг пошла.* Одновременно окружность является символом бесконечности существования во времени чувства любви: *Любовь – кольцо, а у кольца нет конца.* Заметим, что представление о цикличности времени возникло раньше, чем представление о времени как об однонаправленном векторе, но не символизирует ли эта базовая категория всего лишь недостижимый абсолют, невротическую идеализацию самого чувства любви?

II.2. Любовь во времени и пространстве. Любовь и память.

Антиномии построены на признаках наличия/отсутствия временного предела; протяженности во времени и кратковременности.

2.1. Неограниченность существования любви во времени противопоставлена предельности существования любви во времени (см. в том числе и п. 1.7): *Любовь не пожар, а загорится – не потушишь. – Цвели цветики, да поблекли; любил молодец красну девицу, да покинул.*

2.2. Антиномия может создавать несоответствие двух отрезков времени: продолжительность фазы любви и непродолжительность фазы расставания: *Миловались долго, да расстались скоро.*

2.3. Наоборот, отсутствие чувства любви совсем не предполагает расставания, удаления: *Любить не люблю, а отвязаться (отказаться) не могу.*

2.4. Антиномия заключается в том, что отрицательное чувство не связано с противоположными идеями – удаления или приближения: *Горе с тобою, беда без тебя. Вместе скучно, а розно тошно.* Снятие двух первых пар коррелятивных антонимов (*радость – горе; любовь – ненависть; приближение – удаление*) неожиданно усиливает антиномию, отражая сложное психологическое состояние личности.

2.5. Заметим, что через идею соприсутствия выражается амбивалентность чувств, связанная с несоответствием виртуального и реального: *О ком сокрушаюсь, того нет; кого ненавижу, всегда при мне.*

2.6. В паремиях подчеркивается устойчивость – неустойчивость памяти о любви: *Старая любовь долго помнится. – Забудется милый, так вспомнется.*

II.3. Внешность потенциального объекта любви.

Категория времени актуальна и при эстетической оценке внешности человека.

3.1. Предполагается недолговечность девичьей красоты и, наоборот, сохранность красоты мужской: *Девичья краса до возрасту, молодичья до веку*; сохранность красоты женской: *Сорок лет – бабий (женский) век. Девке век обыденный (сутки)*. Но утверждению о кратковременности девичьей красоты противоречит утверждение о ее долговечности: *Марина не малина: в одно лето не опадет*.

3.2. В паремиях подчеркивается антиномия искусственной и естественной, природной красоты: *Мило не мыло, а беленькое личико*.

3.3. Четко осмысливается антиномия внешности и характера, причем психологические характеристики оказываются более адекватными, а потому и более важными: *Белила не сделают мила. Подо нрав не подбелиться*.

II.4. Любовь и социальные институты.

4.1. Признается сверхценность брака: *Тогда девка родится, когда ей замуж годится*. Но одновременно брак понимается как условие перехода от идеализации любимой женщины к ее обесцениванию: *Девушки хороши, красные пригожи, да отколь же злые жены берутся? Хорошая невеста – худая жена. Девка не жена: порода не одна*.

4.2. В паремиях проявляются и гендерные противоречия оценок института брака. В социуме с маскулинной доминантой преобладает мнение о социальном престиже института брака в первую очередь для женщины: *Скрасит девку венец да молодец*. Но именно женщина заявляет об обременительности брака: *Я в девках досыть, замужем до отвалу, а во вдовах – у печи погревшись* (т. е. спокойно).

4.3. Понимание нетождественности любви и брака: *Крестом любви не свяжешь. Поп руки свяжет и голову свяжет, а сердца не свяжет* – сопровождается абсолютным осуждением адюльтера: *Чужого мужа полюбить – себя погубить. Пей вино, да не брагу: люби девку, а не бабу*.

4.4. В паремиях отражается конфликт социальных установок и нравственных норм. Например, противоречие в оценке нарушения социальных запретов (добрачные связи, внебрачная беременность, внебрачные дети) заключается в том, что иногда отрицательно оценивается не столько сам факт содеянного, сколько его огласка, публичность содеянного.

4.4.1. Отрицательная оценка случайных связей сосуществует со снисходительным отношением к ним: *Девка не курица, парень не кочет; не жениться им, где кто захочет. – И собачьей свадьбы не надо портить*.

4.4.2. В паремиях, с одной стороны, отрицательно оценивается сексуальная распущенность и мужчин, и женщин: *У кого на уме мо-*

литва да пост, а у него бабий хвост. Бабьему хвосту нет посту. С другой стороны, требования к мужчинам определяются их возрастом (т. е. способностью/неспособностью к продолжению рода): *Молодой дурут, старый пакости творит.* Но есть поговорки, декларирующие независимость влечения от возраста: *И старо, да не холощено.* Существуют и поговорки, констатирующие любвеобильность женщин: *Лакома овца к соли, коза к воле, а девушка к новой любви.*

4.4.3. Антиномии в поговорках отражают различие в требованиях, предъявляемых мужчинам и женщинам в сексуальном отношении: *На парне да на мужике все та же шапка; а девка простоволоса, женка покрыта. Парню – другое дело. На парне все та же шапка.*

4.4.4. Внебрачная беременность оценивается отрицательно, но поощряется способность ее скрыть: *Сорок недель хоть кого на чистую воду выведут. – Научись наперед колдовать (чтоб люди не знали).*

4.4.5. Рождение внебрачных детей маркируется отрицательно: *Ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца. Солдаткиным ребятам вся деревня отец.* Но брачный ритуал расценивается как способ нейтрализации нарушения социальных норм: *Была под венцом – и дело с концом. Привенчанный сын того же отца, матери. Поп все покроет.*

II.5. Ритуализация поведения.

В целом в поговорках отражается большая степень ритуализации женского поведения, что необходимо для поддержания традиций гендерной иерархии. Так, например, некоторые поговорки указывают на ритуальный характер женского речевого отказа от любовно-брачных отношений: *Некалась девка, а спорить не стала.*

Интенсивность зрительного восприятия может выполнять квази-семиотическую функцию, скрывать отсутствие чувства и заменять его ритуалом, в основе которого лежит признание женщиной зависимого положения в семейной иерархии: *Жена, ты любить не люби, а поглядывай! Хоть не люби, только почаще взглядывай (т. е. угождай, служи).*

II.6. Гендерная иерархия. Интеллект.

Показательно, что гендерная иерархия проявляется при оценке интеллекта женщины, когда именно мужской ум становится мерилем женского интеллекта: *Делано на девочку, а поворочено на мальчика (об умной девке).* В поговорках подчеркивается интеллектуальность девушки при отсутствии демонстративности. Формируются оппозиции знания и понимания; знания и речи: *Девка ничего не знает, а все разумеет. Девка – немка: говорить не умеет, а все разумеет.* Более того, в поговорках отражаются два способа понимания: опора на догадку и проникновение в суть явления на основе анализа каждой составляющей события: *У парня догадка, у девки смысл.* Применительно к речи это особенности понимания при патологии речи: психологический

уровень понимания, догадка, например при семантической афазии, и лексико-грамматический уровень понимания с учетом лексической и грамматической семантики. Паремия может трактоваться и как отражение роли участников информационного процесса, где адресант – девушка, а парень – адресат; в этом случае подчеркивается активность мужчины и пассивность женщины. Занижение речевой и интеллектуальной активности девушки в паремиях – это и прямая оценка реальности (проявление гендерной иерархии), и метафора (в том числе и применительно к этическим установкам социума): *У доброй девки ни ушей, ни глаз. Родилась мала, выросла велика, от роду имени своего не знавала. Чего девушка не знает, то ее и красит.*

II.7. Требования затворничества, смиренности, покорности.

Основанием антиномии паремий становятся утопические этические установки социума и неподконтрольное реальное поведение женщины.

7.1. Требование затворничества и свободолюбие: *Держи деньги в темноте, а девку в тесноте. Держи девку в кувшине, а выглянет, так пестом. – Замок да запор девки не удержит. Все, как козы, вверх (через тын) глядят.*

7.2. Требование смиренности, скромности (представление о вреде поощрения) и нарушение ролевых ожиданий: *Смиренье – девичье ожерелье. Нехваленая девка дороже хваленой. – Девичий стыд до порога: переступила, так и забыла.*

7.3. Требование покорности, подчинения мужчине и одновременно призыв к сопротивлению: *Трудно выносить девку, а раз перевабишь, так сама на руку летать станет. – Ты, голубка, не сдавайся, правым крылышком отбивайся.*

II.8. Аксиологическая модальность.

Гендерные противоречия наблюдаются и в том, как представлена аксиологическая модальность в паремиях. Если возлюбленный женщине представляется защитником: *Жив друг – не убыток. Есть дружок – есть защитничек*, – то мужчина осознает любовь как внезапное пленение, как отсутствие свободы, как неуместное чувство: *Влюбился, какмышь в короб ввалился. Влюбился, как сажей в рожу влепился. Втюрился, как рожей в лужу.* В текстах паремий гендерные различия в оценке переживаемого чувства выражаются стилистически, фонетически, словообразовательно: *друг, дружок, защитничек – какмышь, сажей в рожу, рожей в лужу, ввалился, влюбился, втюрился.*

II.9. Любовь и страх.

Антиномии в паремиях подчеркивают несовместимость любви и страха: *Бояться себя заставишь, а любить не принудишь.* Заметим,

что «скрытые» антиномии создаются в результате смещения антонимических пар: *Насилу не быть милу*.

II.10. Идея присоединения.

Идея присоединения, выраженная в паремиях, – яркий пример нарушения алетической модальности, когда возможное представляется необходимой истиной. Очевидно, что чувство любви связано с гипертрофированной идеей присоединения, которая выражается с помощью антиномий: *Хоть топиться, а с милым сходиться*. Но в то же время в паремиях присутствует ирония по поводу идеи присоединения, утверждается бессмысленность навязчивости как принуждения: *Вслед за милым не нагоняешься*.

II.11. Щедрость любящих. Меркантильность в процессе разрыва.

Идея присоединения частным образом проявляется в самоотдаче, самопожертвовании и щедрости любящих: *Для милого дружка и сережку из ушка. Для милого не жаль потерять и многого. Ради милого и себя не жаль*. Но разрыв символизируется возвращением подаренного, поэтому в тексте паремий антиномия создается антонимами-конверсивами: *Отдай мой золот перстень, возьми свой шелков платок!*

II.12. Зрение, зрительный контакт и невротическая амбивалентность.

12.1. Зрительное восприятие понимается как условие зарождения любви, но условием сохранения чувства любви является отсутствие зрительного контакта: *Любовь начинается с глаз. Глазами влюбляются. – Приглядится милый – тошней постылого*.

12.2. Подчеркивается постоянная потребность в зрительном восприятии объекта любви и невозможность зрительного восприятия как условие существования чувства любви: *Не пил бы, не ел, все б на милую глядел. – Мил за глаза. Его милее нет, когда он уйдет*.

12.3. Амбивалентность переживаний обусловлена присутствием или отсутствием объекта любви. Чувство любви появляется только при невозможности зрительного восприятия: *Не видишь – так сердце рвет, увидишь – с души прет*.

12.4. Зрение и речь. Речь позиционируется как источник метафоризации при описании взгляда любящего мужчины. Конверсия наиболее частотного направления метафоризации: от самого информативного канала восприятия, зрительного, к самому сложному каналу восприятия, слуховому, в результате смещения членов антонимических пар гипонимов и гиперонимов: *выразительные – невыразительные; говорящие – молчащие*; а также в результате использования гипонимов, являющихся конверсивами. Зрительный контакт осознается как функционально тождественный речевому

акту с семиотической универсалией чередуемости: *Речисты у милого глаза. Глаза говорят, глаза слушают.*

12.5. Представление о первичности и значимости зрительного контакта для зарождения и развития чувства любви (см. II.12.1–II.12.4) существует в паремиях одновременно с утверждением об утере способности к зрительному восприятию при переживании чувства любви: *Любовь слепа. Любовь ни зги не видит.*

II.13. Речь.

Амбивалентность свойственна и требованиям, предъявляемым к речевой деятельности.

Амбивалентность присутствует в паремии, где речь девушки отражает уклончивость в любовных отношениях: *Девичье нет – не отказ. Девичье нет дороже естя.* Но содержание самой паремии противоречит содержанию паремии, в которой речь рассматривается как инструмент преодоления неопределенности в отношениях любящих: *Коли любишь – прикажися, а не любишь – откажися!*

Представление о гармонии речевого акта является источником метафоризации при обозначении гармоничного союза любящих людей: *Где любовь, там и совет. Где советно, там и любовно. Где совет (союз, любовь), там и свет.* Одновременно условием сохранения межличностных отношений считается отсутствие искренности в речевом акте: *Не говори правды в глаза, постыл не будешь.* В лучшем случае последняя паремия может осмысляться как слишком прямолинейное, а потому бестактное требование тактичности.

В паремиях наблюдается амбивалентность этической оценки девушки по речевому признаку: *Девка спесива не скажет спасибо. Обронила ненароком слово ласковое, да и то спокаялася. – Взглянет, что огнем опалит, а слово молвит, рублем подарит.*

Повторим, что речь является источником метафоризации при указании на важность зрительного контакта любящего мужчины (12.4), в то же время отсутствие речевой активности девушки расценивается как достоинство, по сути дела, декларируется ценность молчания: *Девка – немка: говорить не умеет, а все понимает. Казаная девка денежная (серебряная), неказаная рублевая (золотая). Казаное – олово, неказаное – золото. Стекло да девку береги до извяну.* Табуируется не только имя девушки: *Родилась мала, выросла велика, от роду имени своего не знавала,* но и речевая отрицательная оценка девушки: *О девке худа не молви.*

II.14. Амбивалентность мировосприятия.

В паремиях отражается амбивалентность мировосприятия в целом: признается необходимость и взаимозависимость добра и зла. В этом отношении показательна диалектика утраты: избавление от

плохого вернется потерей хорошего: *Не избывай постылого: приберет бог милого. Не изводи плохова: приберет бог любова.*

Психопатология любви связана с деградацией сознания, одним из проявлений которой является опредмечивание абстрактных категорий: *Цвели цветики, да поблекли; любил молодец красну девицу, да покинул. Мое сердце в тебе, а твое в камени. У моря – горе, у любви вдвое.*

В паремиях закономерно доминирует метафорический перенос от конкретного к абстрактному (64 паремии). Вдвое меньше группа паремий, в которой источником метафоризации является наиболее информативное зрительное восприятие (31 паремия). Типы источников метафоризации при патологическом опредмечивании абстрактных категорий (64 паремии) количественно распределяются таким образом, что доля самых многочисленных групп составляет 92 %: почти в одной трети паремий источником метафоризации являются артефакты (31 %); более четверти паремий представляют собой метафоры зооморфного типа (28 %); приблизительно в четверти паремий (24 %) источником метафоризации становятся явления живой и неживой природы (флора, море, камень), небесные светила (солнце, месяц), стихии (огонь); почти десятую часть (9 %) составляют в совокупности две группы паремий, в которых источником метафоризации стали названия процесса еды и вкусовые ощущения.

III. Концепт «любовь» в русской поэзии XX в.

В «Словаре языка русской поэзии XX века» (том IV) словарная статья лексемы *любовь* представляет собой 258 ближайших поэтических контекстов, авторами которых являются: Иннокентий Анненский, Анна Ахматова, Александр Блок, Сергей Есенин, Михаил Кузмин, Осип Мандельштам, Владимир Маяковский, Борис Пастернак, Велимир Хлебников, Марина Цветаева.

В табл. 4 отражена частотность лексемы *любовь* в текстах каждого поэта. Проанализируем семантическую структуру 75 ближайших (не повторяющихся) контекстов лексемы *любовь*, которые содержат слова с семами 'речь' и 'зрение', называющие явления, связанные с самым информативным каналом восприятия – зрительным (например: *видеть, озарять, свет*) и с самым сложным каналом восприятия – слуховым (например: *голос, говорить, льстить*). Контекстов (учитывая повторяющиеся) с лексемой *любовь* и с лексикой речи – 56; с лексемой *любовь* и с лексикой зрения – 30. В табл. 4 цифрами в скобках указано количество повторяющихся контекстов.

Заметим, что в пяти таких ближайших контекстах А. Блока и в одном контексте С. Есенина концепт «любовь» выражен не существительным *любовь*, а деепричастием *любя*. В одном контексте

М. Кузмина концепт «любовь» выражен не существительным *любовь*, а субстантивированным причастием *любящих*. Всего контекстов с причастиями и деепричастиями 7. В табл. 4 эти контексты не учитывались, хотя для полноты описания их семантическая структура указана под знаком * в тексте статьи.

Таблица 4

**Частота встречаемости лексики *любовь*
в текстах русской поэзии XX в.**

Авторы	Количество контекстов				
	со словом <i>любовь</i>	со словом <i>любовь</i> , %	со словом <i>любовь</i> и с лексикой речи	со словом <i>любовь</i> и с лексикой зрения	со словом <i>любовь</i> и с лексикой речи и зрения
М. Цветаева	81	31	20	2 + (5)	22
А. Блок	56	22	7	7	14
М. Кузмин	35	13	3	3 + (2)	6
А. Ахматова	31	12	11	5 + (1)	16
Б. Пастернак	17	7	5	0	5
С. Есенин	12	5	3	1 + (1)	4
И. Анненский	8	3	2	(2)	2
В. Маяковский	8	3	0	0	0
В. Хлебников	7	3	3	1	4
О. Мандельштам	3	1	2	0	2

Далее представлены результаты структурно-семантического анализа, позволяющие унифицировать семантическую структуру высказывания, а следовательно, обосновать сравнительный анализ способов представления концепта «любовь» в текстах разных поэтов.

III.1. Любовь и речь. Лексико-семантическая структура ближайших контекстов, в которых присутствует лексема *любовь* (+ *любя*, *любящих*) и лексемы с семой 'речь'.

Количественные данные представлены с учетом повторяющихся контекстов: 56 (+ 5). В приведенных ниже двух списках цифра в скобках после фамилии указывает количество контекстов.

Анненский (2).

1. Любви (Р. п.) + чувство, отрицательное (*тоскующей*) + орган зрения (*глаза*) + интеллект (*мечту*) + отсутствие речи (*немо*).

2. Любовь (В. п.) + эмоция, отрицательная (*муку*) + зрительное восприятие (*взор*) + зрительное восприятие речи (*читать*).

Мандельштам (2).

1. Любовь (В. п.) + речь, сема 'недостоверность речевой информации' (*ложь*) + категория истинности (*ложь, правда*) + этические категории → качества личности (*злая, добрая*).

2. Любовь (В. п.) + отсутствие речи: наименования (*безымянную*) + наличие речи: наименования (*с именем*) + прекращение жизнедеятельности (*зубим*).

Хлебников (3).

1. Любви (Р. п.) + речь, сема 'чередующесть': взаимозамена адресанта и адресата речи (*в беседах*) + отсутствие речи (*молчаливых*) + субъекты молчания (*немцы*) → оксюморон (*в беседах молчаливых /немцы/*).

2. Любви (Р. п.) + речь, отрицание отрицания (*/не/ отрицаете*) + измененное состояние сознания (*чар*).

3. Любовь (В. п.), любви (Р. п.) + гармонически организованная речь, положительная оценка (*воспета*) + письменная речь, носитель (*страниц*) + огонь → интенсивность чувства (отпылавших) + цвет → интенсивность чувства (*черны*) + время суток (*вечера*).

Кузмин (3 + 1).

1. Любви (Р. п.) + чувство, отрицательное (*тоске*) + доступность зрительному восприятию (*видна*) + слуховое восприятие (*слышу*) + речь (*голос, ответ*) + звук (*звучание*).

2. Любви (Р. п.) + коррелятивный антоним, отрицание (*не измена*) + недоступность зрительного восприятия (*не вижу*) + орган речи (*уст*) + время: длительность (*часов /протяжных/*) + патология сознания (*чужд, пуст /мир/*).

3. Любовь (В. п.) + речь, номинативная функция (*зовется*) + движение (*движение*) + экзистенция (*жизнь*).

*4. Любящих (Р. п.) + речь (*велит*) + доступность информации (*не скрою*) + доступность зрительного восприятия (видят, видеть) + орган зрения (*глаза*) + интеллект (*мудрое*) + представление о локализации любви (*сердце*).

Есенин (3 + 1).

1. От любви (Р. п.) + речь (*не требуют*) + речь → жест (*сказать /могут руки/*) + акциональность (*срывают*).

2. Любви (Р. п.) + гармонически организованная речь (*песнь*) + производство гармонически организованной речи (*поют*) + субъекты речи (*/все/ из людей*) + периодичность речи (*повторяют*).

3. О любви, о любви (П. п.) + речь, отсутствие речи (*не говорят*) + речь, знак естественной семиотики (*в словах*) + звук биологической семиотики (*вздыхают*) + орган зрения (*глаза*).

*4. Любя (деепричастие) + речь, магическая функция (*проклинал*).

Пастернак (5).

1. Любви (Р. п.) + гармонически организованная речь (*песен*) + создатель гармонически организованной речи (*поэт*).

2. Любви (Р. п.) + речь, сема 'недостоверность информации' (*жесвидетельство*).

3. Любви (Р. п.) + речь → каузация ощущения (*вызвать*) + болезнь (*боль*) + интенсивность ощущения (*свежа*).

4. Любви (Р. п.) + речь (*спросишь, велит*) + сакральный субъект (*бог, бог*).

5. Любовь (В. п.) + речь (*слова*) + чувства, отрицательное, положительное (*несчастье, счастье*) + измененное состояние сознания (*/горящий/ мозг*) + недостоверность информации (*фальшь*) + предопределенность/случайность (*судьба, рок, случайность*) + движение (*вошли, вошли, вышли*) + акциональность (*событие, похождение*).

Блок (7 + 3).

1. Любовь (И. п.), люблю (личная форма глагола) + речь (*сказало*) + отсутствие речи (*молчит*) + сакральная речь (*молиться*) + локализация любви (*сердце*) + локализация веры (*душа*) + интеллект (*ум, ум*) + неадекватное действие (*ошибиться*).

2. Любви (Р. п.) + аффект (*страсти*) + чувство, положительное, интенсивное (*/невозможное/ счастье*) + патология сознания (*безумья*) + патология речи (*бред*) + движение, перемещение в пространстве, приближение к адресату речи (*лови*).

3. За любовь (В. п.) + речь (*голос*) + гармонически организованная речь (*пел*) + экзистенция (*жизни*).

4. Любовью (Т. п.) + речь, номинативная функция (*звали*) + патология сознания (*безумной*) + ранение (*с /запекшейся/ кровью*) + сакральный объект зрительного восприятия (*на иконе*).

5. Любовью (Т. п.) + эмоция, отрицательная (*измученная*) + речь, сема 'недостоверность информации' (*клеветой*) + информация: положительная известность (*славой*) + экзистенция (*жизнью*) + торможение, измененное состояние сознания (*спи*).

6. Любовью (Т. п.) + огонь (*горя*) + патология сознания (*безумные*) + речь: патология речи (*/безумные/ речи*) + речь, малая громкость речи (*шептал*) + движение, перемещение в пространстве (*прошел*).

7. О любви (П. п.) + речь, восприятие письменной речи → зрение, интеллект (*прочтешь*) + отсутствие верности (*неверной*) + непостоянство (*зыбкой*) + любовь: земное чувство (*/цвела/ на земле*).

*8. Любя (деепричастие) + речь, единица речи, производство речи (*слово, вымолвить*) + желательность (*хочется*) + оценка чувства, положительная (*чисто, приветливо*) + способ выражения чувства (*поплакать*) + пространство, приближение (*близ*).

*9. Любя (деепричастие) + чувство, обусловленное прогностической деятельностью сознания (*предчувствую, жду*) + чувство, отрицательное (*тоскуя, нестерпимо*) + речь, отсутствие речи (*молча*) + + доступность, эффективность зрительного восприятия (*ясен*) + источник света (*в огне*) + единицы измерения времени (*года*) + движение /времени/ (*/года/ проходят*).

*10. Любя (деепричастие) + чувство, отрицательное (*ненавидя*) + + эмоциональное состояние, отрицательное (*вражда*) + зрительное восприятие (*смотрю*) + речь как проявление отрицательной эмоции, магическая функция (*кляня*) + прекращение жизнедеятельности (*гибель*) + присоединения (*принимаю*).

Ахматова (11).

1. Любовь (И. п.) + недостоверность информации (*обманно*) + гармонически организованная речь (*напевом*).

2. Любовь (И. п.) + сакральная речь (*молить*) + сакральный субъект (*господа*) + отрицательная эмоция (*печали*) + движение (*идут*) + время (*дни*) + процесс прекращения существования, смерть (*убить*).

3. Любовь (И. п.) + речь, сема 'недостоверность информации' (*лесть*) + прекращение звучания, речи (*умолкнет*) + чувство, отрицательное (*отчаянье, страхом*) + чувство (*гордость*) + состояние (*смирится*) + время (*/всех/ раньше*) + прекращение существования (*смертным прахом*) + модальность (*невозможно*) + движение → состояние, чувство (*перенести*).

4. Любовь (И. п.) + речь (*славословь*) + этическая категория (*свободой*) + время, цикличное (*время /года/*).

5. Любви (Р. п.) + гармонически организованная речь (*пела*) + сакральный субъект (*господи*) + сакральное действие (*причастилась*).

6. Любви (Р. п.) + речь (*говорить, восславить*) + прекращение речи (*замолчать*) + сакральный субъект (*Боже*) + каузация действия (*заставить*) + модальность (*могла /ли/*) + тактильные ощущения → интенсивность /чувства/ (*жар*).

7. Любви (Р. п.) + чувство, отрицательное (*в тревоге*) + речь (*слова*) + преддверие гармонически организованной речи (*предпесенной*) + + орган речи (*уста*) + тактильное восприятие (*холоднее*) + источник тактильных ощущений (*льда*) + движение, перемещение в пространстве (*летят*).

8. От любви (Р. п.) + интенсивность звука, шума или физической составляющей речи (*в крик кричу*) + болезнь (*от боли, припадочной*) + + цвет как индекс болезни (*желтой*) + трудность движения, перемещения в пространстве как индекс болезни (*/еле ноги/ волочу*).

9. И любовь (В. п.) + индекс отрицательного чувства (*у позорного /столба/*) + цель речи – приближение адресата, отрицание (*не пошвал*) + действие, в том числе и речевое, вызывающее отрицатель-

ные чувства адресата (*издевается*) + приближение/присоединение (*свиданье*).

10. Любовь (В. п.) + чувство, отрицательное (*тоска*) + инструмент ранения (*/змеиное/ жало*) + отсутствие звука, малая интенсивность звука (*тихою*) + звук биологической семиотики (*/птичьим/ голосом*) + речь, регулятивная функция (*кличу*).

11. В любви (П. п.) + отрицательные эмоции (*томит*), чувства (*горечи*) + речь (*в слове*) + недоступность зрительного восприятия (*мрака*) + ранение (*/струйка/ крови*).

Цветаева (20).

1. Любовь (И. п.) + речь (*голос*) + шум (*пророкочет*) + война, плен (*военнопленный*) + экзистенция (*жизнь, жили*) + движение, перемещение в пространстве (*крылатый*) + измененное состояние сознания (*вдохновенный*) + неустойчивость памяти, устойчивость памяти о любви (*столь забывчивый, сколь незабвенный!*).

2. Любовь, любовь; любовь, любовь (И. п. – 4) + чувство, отрицательное (*страшна*) + грех (*грешна*) + отсутствие греха (*невинность*) + речь (*отвечала*) + гармонически организованная речь (*пела*) + орган зрительного восприятия (*очи*) + источник света, температурных ощущений (*огонь*) + продолжительность /речи/ (*долго-долго*).

3. Любовь (И. п.) + интенсивность воздействия чувства (*/красным/ углем*) + цвет: продукт зрительного восприятия (*красным, смуглом /цвет кожи/*) + речь (*пророческим*) + отсутствие речи (*молчи*) + орган речи (*к губам*) + приближение, присоединение (*приникнет, прижимай*).

4. Любовь (И. п.) + способность к зрительному восприятию, субъект зрительного восприятия (*зрячая*) + объект/субъект любви, отрицание (*не любовница*) + речь, отрицание (*не прекословь*) + интеллект (*ведаю*) + движение: удаление/приближение (*отступается, подступает*) + прекращение жизнедеятельности (*смерть*).

5. Любовь (И. п.) + инструмент письменной речи (*перо*) + присвоение: процесс, аналогичный приему пищи (*грызу*).

6. Любовь, любовь (И. п. – 2) + речь, семиотическая универсалия ‘чередующесть’ (*беседовать*) + продукт зрительного восприятия (*цвет*) + физиологическая составляющая любви (*плоть*) + ранение, раны (*кровь*) + интеллект (*думаете*) + удаление (*через*).

7. Любовь (И. п.) + время, ограниченное (*часочек*) + удаление (*по домам*) + болезнь: ранение, раны (*шрамом на шраме*).

8. Любовь, любовь (И. п. – 2) + чувство, положительное (*доверье*) + орган речи (*рот*) + орган зрения (*в очах*) + движение вверх (*взлетает*) + семиотика речи, взгляда, мимики, действия: недостоверность информации (*лицемерье, лицедейство*) + вкусовые ощущения: источник (*как мед*).

9. Любовь (И. п.) + звук: биологическая семиотика (*завыть /как волк/*) + болезнь: симптоматика (*дрожа, от жара*) + чувство, поло-

жительное (*от жалости*) + интенсивность чувства привязанности (*страсть*) + отрицательная оценка интенсивного чувства привязанности (*каторжная /страсть/*) + физиологическая составляющая интенсивного чувства (*сладострастье*) + оценка, отрицательная /чувства/ (*жесточая /любовь/*) + движение /вниз/, присоединение (*припасть*) + интеллект (*понять*).

10. Любовь (И. п.), в любви (П. п.) + речь сакральная, магическая функция (*молитве, молитва*).

11. Любви (Р. п.) + чувство, отрицательное (*томленьем*) + орган зрения (*глаза*) + природное явление, препятствующее зрительному восприятию (*туманом*) + речь (*слова*).

12. Любви (Р. п.) + речь (*слово*) + затрудненность зрительного восприятия (*темное*) + орган зрительного восприятия (*глаза*) + ахроматический цвет (*черный*) + шум (*свист, рокот*) + малая сила звука, шума (*тихий*) + ранение, раны (*кровь*).

13. Любви (Р. п.) + положительная оценка чувства (*/любви/ бескорыстной*) + речь: письменный текст (*с письмом рукописным*) + субъект гармонически организованного звука и гармонически организованной речи (*гусяр*) + зрительное восприятие (*видит*) + цвет (*на белом, белую*) + косвенное указание на цвет: материал, носитель цвета (*эбеновый*).

14. Любви (Р. п.) + речь письменная (*тайнопись, светопись*) + доступность для зрительного восприятия (*светопись*) + способность к зрительному восприятию (*зорких*) + недоступность для понимания (*тайнопись*) + субъект целенаправленного движения, перемещения в воздушной среде (*/зорких/ стрел*) + прекращение движения (*остановись*).

15. Любви (Р. п.) + интенсивность чувства (*страсть*) + речь, сема 'недостоверность информации' (*не лжет*) + недостоверность информации, отрицание (*/не/ обман*) + продукт воображения, отрицание (*/не/ вымысел*) + протяженность во времени, отрицание (*/не/ дли*) + социальная стратификация: средство передачи семы 'достоверность информации' /искренность чувства/ (*простолюдинами /любви/*).

16. Любви (Р. п.) + речь, нечленораздельная (*лепет*) + малая интенсивность звука → незначительность события, вызывающего положительные чувства/эмоции (*/семьи/ тихие /милости/*) + обожествление чувства любви и любящих (*небожителями /любви/*).

17. В любовь (В. п.) + речь (*жалуется*) + боль (*вбаливаются*) + результат ранения или локализация ранения (*кровь*) + инструмент ранения (*жалом*) + движение вниз (*впадываются, /в/ падать*).

18. Любовь (В. п.) + речь, сакральная (*молитвенно*) + дискретность времени / протяженность времени (*миг/каждый*) + охранная функция любви: любовь как защита (*/маленький/ ковер*) + любовь как служение (*стелите /свою любовь/*).

19. Любовь (И. п.) + патология речи (*бред*) + продукт зрительного восприятия (*цвет*) + объект и условие зрительного восприятия (*свет, светло-немудрый*) + интеллект, отрицание (*светло-немудрый*) + измененное состояние сознания: процессы торможения (*сон*).

20. Любовью (Т. п.) + чувство (*чувство*) + речь, номинативная функция (*назови*) + желательность (*хочешь*) + измененное состояние сознания, торможение (*сном*) + категория истинности, достоверность информации (*правды*) + доступность явления, информации: отрицание недоступности (*/не/ скрой*).

III.2. Любовь и зрение. Лексико-семантическая структура ближайших контекстов, в которых присутствует лексема *любовь* (+ *любя*) и лексемы с семой 'зрение' ('зрительное восприятие').

Количественные данные представлены с учетом повторяющихся контекстов: 30 (+ 5). В приведенных ниже двух списках цифра в скобках после фамилии указывает количество контекстов.

Хлебников (1).

1. Любовь (И. п.) + условие зрительного восприятия (*ясные*) + чувство, отрицательное (*страшным*) + стихия (*смерчем*) + прекращение жизни (*убийства*) + цвет (*красного*) + температура → интенсивность чувства (*накала*) + движение (*приходит*) + качества личности (*доверчивым*).

Анненский (2).

1. См.: III.1. Любовь и речь. Анненский. Позиция 1.

2. См.: III.1. Любовь и речь. Анненский. Позиция 2.

Есенин (2).

1. Любовь (И. п.) + орган зрения (*/прищуренным/ глазом*) + болезнь (*зараза, чума*) + психопатология (*свела с ума*) + социальная маргинальность (*хулигана*).

2. См.: III.1. Любовь и речь. Есенин. Позиция 3.

Кузмин (5 + 1).

1. Любовь (И. п.) + снижение зрения (*близорукими*) + орган зрения (*глазами*) + локализация любви (*/в/ сердце сердца*).

2. Любви (Р. п.) + чувство, отрицательное (*страданий, страданья*) + + условие и объект зрительного восприятия → положительная оценка чувства (*светлей*).

3. Любовью (Т. п.) + утрата зрения (*ослеплены*).

4. См.: III.1. Любовь и речь. Кузмин. Позиция 1.

5. См.: III.1. Любовь и речь. Кузмин. Позиция 2.

*6. См.: III.1. Любовь и речь. Кузмин. Позиция 4.

Ахматова (6).

1. Любовь (И. п.) + отрицательная эмоция (*отчаяньем*) + неотчетливость зрительного восприятия → (*/золотистый/ дым*) + положительная известность (*слава*) + движение (*плыла*).

2. От любви (Р. п.) + объект и условие зрительного восприятия (*свет*) + доступность зрительного восприятия (*озарил*) + присоединение (*дала /руки/; подарил /перстень/*) + невозможность интеллектуального освоения (*таинственный*) + защита (*уберечь*).

3. Любовь (В. п.) + зрительное восприятие (*видеть*) + движение (*ездить, входить*) + интеллект: мышление (*думать*) + память (*вспоминать*) + время (*год, вчера*) + тактильный признак (*с тупым*) + сознание → понимание (*с... сознанием*) + отсутствие верности (*измены*) + + экзистенция, отрицание (*не бывшей*).

4. Любви (Р. п.) + орган зрения (*глаза*) + прекращение функционирования органа зрения (*закрою /глаза/*) + оценка способности к зрительному восприятию, высокая (*орлиные*) + интеллект (*знала /ль/*) + + внешнее проявление отрицательной эмоции (*рыдая*) + движение (*неслась*) + стихия (*гроза*) + этическая оценка, высокая, положительная (*лучшему /из юношей/*).

5. Любви (Р. п.) + зрение (*взоры*) + следствие внешнего проявления отрицательных эмоций (*заплаканы*) + время суток (*ноченька*).

6. См.: III.1. Любовь и речь. Ахматова. Позиция 11.

Цветаева (7).

1. Любовь (И. п.) + объект и условие зрительного восприятия (*свет*) + культовые артефакты (*алтарь*) + косвенное указание на источник света и температурных ощущений (*огненная /пещь/*).

2. Любви (Р. п.) + природное явление, препятствующее зрительному восприятию, интенсивность → ущербность зрительного восприятия → неподвластно интеллекту, невозможность осмысления /тайна любви/, латентное отрицание (*туман, туман, туманы*).

3. См.: III.1. Любовь и речь. Цветаева. Позиция 6.

4. См.: III.1. Любовь и речь. Цветаева. Позиция 8.

5. См.: III.1. Любовь и речь. Цветаева. Позиция 11.

6. См.: III.1. Любовь и речь. Цветаева. Позиция 12.

7. См.: III.1. Любовь и речь. Цветаева. Позиция 19.

Блок (7 + 4).

1. Любовь (И. п.) + объект и условие зрительного восприятия (*светло*) + процесс создания источника света → условие зрительного восприятия (*горит /звезда/*).

2. Любовь (И. п.) + невозможность зрительного восприятия, отсутствие света → неподвластно интеллекту, невозможность осмысления (*темна*).

3. Любви (Р. п.) + объект и условие зрительного восприятия → → положительное чувство (*светлой*) + природное явление, препятствующее зрительному восприятию → неподвластно интеллекту, невозможность осмысления (*туманной*).

4. Ни любви (Р. п.) + чувство, отрицательное (*ни тоски, ни обиды*) + + уменьшение доступности зрительного восприятия (*все померкло*) + + движение, удаление (*прошло, отошло*).

5. Любви (Р. п.) + невозможность зрительного восприятия, отсутствие света → неподвластно интеллекту, невозможность осмысления (*темной*) + магия любви (*ворожкой, заколдованной*) + отсутствие свободы (*полоненные*) + отрезок времени (*дни*) + прерывание свечения (*погаснут*) + источник света (*огни*).

6. С любовью (Т. п.) + положительная эмоция (*ликуя*) + отрицательное чувство (*скорбя, с ненавистью*) + интенсивность зрительного восприятия (*глядит, глядит, глядит*) + продукт зрительного восприятия, ахроматический цвет → болезнь: ранение; субститут цвета → угроза/ (*черной /кровью/*).

7. Любовью (Т. п.) + зрение → прогностические способности (*ясновидящий / Самсон /*) + физическое состояние, раны, боль → отрицательные эмоции (*истомлен, истерзан, испачкан /кровью/*) + движение вниз: падение → отрицательные эмоции (*низвержен*) + движение вниз: давление → отрицательные эмоции (*раздавленный*) + интеллект: отрицательная самооценка (*глупец*).

*8. Любя, не любя (деепричастие) + чувство, отрицательное (*мучиться, страданье*) + отсутствие положительного чувства, связанного с прогностической деятельностью сознания (*/без/ надежды*) + продукт прогностической интеллектуальной деятельности (*мечты*) + + недоступность зрительного восприятия (*во мраке*) + прекращение жизнедеятельности (*умереть, убив*) + измененное состояние сознания, процесс торможения (*сон*), отсутствие предела во времени (*вечный*) → → прекращение жизнедеятельности (*вечный сон*).

*9. Любя (деепричастие) + зрение (*глядишь*) + зрение → прогностическая деятельность сознания (*провижу*) + интеллект (*зная*) + внешнее, мимическое, выражение положительных эмоций (*улыбаясь*) + внешнее выражение волнения (*трепеща*) + предел в пространстве (*края*) + + отдаленность в пространстве (*у дальнего*) + движение, приближение (*придешь*).

*10. См.: III. 1. Любовь и речь. Блок. Позиция 9.

*11. См.: III. 1. Любовь и речь. Блок. Позиция 10.

III.3. Частотность падежных словоформ лексемы *любовь*.

В исследуемых фрагментах поэтических текстов она отражена в табл. 5. Поскольку в части ближайших контекстов слова *любовь* присутствовала и сема 'зрение', и сема 'речь', учитывались словоупотребления этой лексемы только в неповторяющихся контекстах.

Общая частота встречаемости каждой падежной словоформы лексемы *любовь* указана в последней строке. В крайнем правом столбце табл. 5 содержится информация о частоте встречаемости лексемы *любовь* в каждом из видов ближайших контекстов у каждого из поэтов.

**Количество словоупотреблений падежных словоформ
лексемы *любовь***

Поэты	И. п.	Р. п.	Д. п.	В. п.	Т. п.	П. п.	Всего
Слова с семой 'зрение'							
Кузмин	1	4	0	1	1	0	7
Анненский	0	1	0	1	0	0	2
Слова с семой 'речь'							
Хлебников	1	2	0	1	0	0	4
Мандельштам	1	0	0	1	0	0	2
Пастернак	0	4	0	1	0	0	5
Слова с семами 'зрение', 'речь'							
Есенин	1	2	0	0	0	2	5
Блок	3	4	0	1	5	1	14
Ахматова	5	7	0	3	0	1	16
Цветаева	15	7	0	2	1	1	26
<i>Всего</i>	27	31	0	11	7	5	81

Как известно, падежи русского языка имеют разную частотность и в порядке убывания частотности располагаются следующим образом: И., В., Р., П., Д., Т. При этом первая тройка – центральные падежи, вторая – периферийные. Этот принцип сохраняется и в частоте встречаемости падежей в поэтических контекстах, изменение ранга падежа происходит внутри тройки центральных падежей и внутри тройки периферийных падежей: Р., И., В. – Т., П., Д. Дистантно, со смещением на один ранг, расположены падежи, образующие три оппозиции: Р. – В.; И. – Т.; В. – П. Рассмотрим оппозиции внутри каждой пары падежей. Р. – В. образуют оппозицию присубстантивного и приглагольного падежей; И. – Т. образуют оппозицию падежей с семантикой постоянного свойства – эпизодического свойства; В. – П. образуют оппозицию беспредложного – предложного падежей. Закономерно устойчивые в русском языке оппозиции падежей: И. – Т. (см. выше); Т. – Д.: неопределенный – направленный (они обозначают соответственно временное свойство – косвенный объект). Самые малочастотные падежи в каждой тройке, падежи отношения, указывающие на несамостоятельность предмета, являются направленными и противопоставляются по признаку объектности, т. е. выражают семантику прямого объекта и косвенного объекта: В. – Д. Формы дательного падежа слова *любовь* нет в его ближайших контекстах (см. табл. 5). Частотность винительного падежа семантикой прямого объекта ближе к частотности творительного и предложного,

чем к частотности родительного и именительного. Заметим, что в расположении пяти падежей по признаку частотности Р, И., В., Т., П. существует зеркальная симметрия: И. – В. – привативная оппозиция по отношению к действию (субъект – прямой объект действия); В. – Т. образуют оппозицию по признакам: направленность на предмет – побочная роль предмета в содержании высказывания. Самый частотный и самый малочастотный падежи являются объемными (указывают на ограничение объема предмета): Р. – П. Таким образом, очевидно, что в совокупности контекстов существует четкая структура общей семантики падежей, определяющаяся частотой их употребления.

Показательно, что и самый малочастотный падеж – предложный, и самый частотный падеж – родительный (центральный, не-направленный, объемный) – обозначают пределы участия предмета в содержании высказывания, т. е. обозначают предмет, который не выступает в своем полном объеме. Показательно также, что частотность винительного падежа, обозначающего прямой объект действия (в данном случае – чувства), почти в два с половиной раза (2,45) меньше частотности именительного падежа, обозначающего субъекта действия, и почти в три раза (2,8) меньше частотности родительного падежа. Общая семантика падежей и образуемая ими структура, определяющаяся их частотностью, свидетельствуют, что для лирического героя важен не объект любви, а само переживаемое субъектом чувство любви в широком спектре его проявлений, дискретно представленном в ближайших контекстах.

III.4. Лексема *любовь* и лексика зрения. Контексты.

Количество контекстов, в которых любовь связывается со зрительным контактом, – 31, они встречаются у семи авторов и распределяются следующим образом: А. Блок – 7; М. Цветаева – 7; А. Ахматова – 6; М. Кузмин – 6; И. Анненский – 2; С. Есенин – 2, В. Хлебников – 1.

М. Кузмин пишет о том, что зрительный контакт с любимым человеком наполняет жизнь смыслом (*Часов протяжных перемена, / Любви все той же – не измена. / Как мир мне чужд, как мир мне пуст, / Когда не вижу милых уст!* Куз906 (26.2)). С. Есенин говорит о том, что любовь может быть тайной, возможны лишь знаки-индексы биологической семиотики (вздохи и взгляды), но только глаза могут выразить всю интенсивность чувства любящего человека (*О любви вздыхают лишь украдкой, / Да глаза, как яхонты, горят. РП Ес924 (III,9)*). Для Иннокентия Анненского зрительный контакт – это диалог влюбленных (*Он бросит на тебя порою беглый взор, / Ты в нем умеешь ли читать любовь и муку? Анн900-е (173.2). Мечту моей тоскующей любви / Твои глаза с моими делят немо... Анн900-е (189.1)*) (ср. паремии: 12.4). Если в текстах М. Кузмина и С. Есенина присутствует явная оппозиция

чуждого и милого, образующаяся смещением антонимических пар *родной /своей/ – чуждый /чужой/; милый – ненавистный*; а также *тайного* и *явного*, то у И. Анненского при утверждении внешней гармонии зрительной коммуникации присутствует указание на невротическую амбивалентность самого чувства любви, на скрытую оппозицию *любви и тоски, любви и муки*.

Лексика текстов М. Цветаевой, связанная со зрительным восприятием, – это способ подчеркнуть измененное состояние сознания любящего человека, прекрасную иллюзорность любви (*бред светло-немудрый*), отсюда неотчетливость зрения и низкая информативность зрительного восприятия (*туман*); снижение интеллектуальной деятельности, общая заторможенность (*сон*): (*Над городом – туман, туман. / Любви старинные туманы. Цв917 (1,366.2). Томленьем застланы, как туманом, / Глаза твои. Цв917 (1,338.1). Ты был мой бред светло-немудрый, / Ты сон, каких не будет вновь... /Цв909 (1.31)*). Характерно, что источником метафоризации при номинации измененного состояния сознания становится главное для поэта – речь (*бред*), так соблюдается универсальный закон метафорной экспансии. Но прозрение (в обоих смыслах: и как нормализация зрительного восприятия, и как рациональное мышление) убивает любовь (*Все ведаю – не прекословь! / Вновь зрячая – уж не любовница! / Где отступает Любовь, / Там подступает Смерть-садовница. Цв920 (1,546)*). Заметим, что хлесткое высказывание: *Вновь зрячая – уж не любовница!* – трансформация паремии *Любовь слепа*. Аллюзия порождает оппозицию ‘постоянный признак’ – ‘временный признак’, которая определяется полной и краткой формой прилагательных: *зрячая – слепа*. Этот результат языковой игры с текстом паремии подтверждает мысль о недолговечности любви, выраженную в поэтическом высказывании.

Шесть из одиннадцати контекстов Александра Блока, включающих лексику зрительного восприятия, содержат номинации *света* (2) и *тьмы, мрака* (4). Только в одном контексте присутствует свет – как символ чистой любви, сопряженной с почти религиозным чувством: *И горит звезда Вифлеема / Так светло, как любовь моя. АБ914 (III,277)*. Но любовь-прозрение и любовь как измененное состояние сознания – одинаково значимый опыт (*Любви и светлой, и туманной / Равно изведаны пути... АБ900 (1,348.2)*). Чрезмерная интенсивность объекта зрительного восприятия может стать символом антиципации, эмоциональной напряженности в предчувствии любви (*Предчувствую Тебя. / Года проходят мимо – / Все в облике одном предчувствую Тебя. / Весь горизонт в огне – и ясен нестерпимо, / И молча жду, – тоскую и любя. АБ901 (I,94)*).

Любовь для Александра Блока – абсолютно амбивалентное чувство, будь то любовь к женщине, к России, к жизни: *Но лучше умереть*

во мраке без надежды, / Чем мучиться, любя и не любя... АБ898 (I,393.1). Россия – сфинкс. Ликуя и скорбя, / И обливаясь черной кровью, / Она глядит, глядит, глядит в тебя, / И с ненавистью, и с любовью!.. АБ918 (III,360). И смотрю, и вражду измеряю, / Ненавидя, кляня и любя: / За мученья, за гибель – я знаю – / Все равно: принимаю тебя! АБ907 (II,272). Это положительный аффект, проявляющийся на пределе человеческих сил: *Бред безумья и страсти, / Бред любви... / Невозможное счастье! На! Лови!* АБ913 (III,213). Это и мечта об абсолютном доверии и приятии; мечта об умиротворенности: *И как мне хочется поплакать близ Тебя, / Как малому ребенку в колыбели! / Так чисто, так приветливо любя, / Мы слова вымолвить друг другу не успели!* АБ898 (I,330.2). И все-таки для лирического героя Блока любовь – трагическое, мучительное чувство (*Разве это мы звали любовью? АБ10 (III,31)*): любовь, неверная и зыбкая, сосуществует одновременно с тоской, враждой, ненавистью, страданием; любовь – это безумие; любовь – это гибель, потому что плата за любовь – смерть: *Ты спи, измученная славой, / Любовью, жизнью, клеветой... АБ10 (III,190). Вот я низвержен, истомлен, / Глупец, раздавленный любовью.* АБ902 (1,512.1). О любви неверной и зыбкой... АБ902 (1,234). *И молча жду, – тоскуя и любя.* АБ901 (I,94). ...*И, любовью горя, / Я безумные речи шептал... ib.* АБ898 (1,380.2). *Ценою жизни / Ты мне заплатишь за любовь!* РП АБ914 (III,231). Даже загадочность любви тагостна, поэтому метафорически выражается лексемами с семой 'отсутствие света': *Но мне любовь твоя темна.* АБ900 (1,62). *Только скоро ль погаснут огни / Заколдованной темной любви?* АБ901 (1,93). Только в 3 из 19 контекстов любовь ассоциируется со светом, счастьем, с чистотой, приветливостью (читай: с душевным покоем). Но и в них выстраивается градуальный ряд: от обожествления любви (*И горит звезда Вифлеема / Так светло, как любовь моя*) к духовной связи, к зарождению еще не высказанного чувства (*Мы слова вымолвить друг другу не успели!*), к пониманию того, что любовь – это безумье, когда уже источником метафоризации становится патология речи (*Бред безумья... / Бред любви...*). Кажется бы, лирический герой подчеркивает, что в борьбе эмоций с интеллектом проигрывает последний: *Люблю, сказала сердце, – ум молчит. / Душа позволит мне молиться, / Но, если ум устал или забыт, – / Любовь заставит ошибиться.* АБ899 (I,418.1). Но над ситуацией описания с лирическим героем, переживающим бурю разрушительных страстей, находится автор с его рациональным умом, трезвой оценкой происходящего, безошибочным прогнозом последствий. Возможно, поэтому у читателя, воспринимающего ближайшие контексты слова *любовь*, лишенные романтического флера, создается впечатление, что самые умные поэтические тексты о любви написаны Блоком.

Исчезновение, конечный предел любви отождествляется с общим снижением эмоциональности, с нивелированием всей палитры чувств (*Ни тоски, ни любви, ни обиды / Все померкло, прошло, отошло... АБ902 (1,194)*). Механизмы создания метафоры тривиальны: от зрительного восприятия к эмоциям и чувствам; от пространственных представлений (в данном случае – движения: удаления в пространстве) к эмоциям и чувствам. Но сама тривиальность метафоры символизирует угнетение эмоциональной сферы личности. Жизнь предстает как последовательность повторяющихся однообразных, не вызывающих эмоциональный отклик событий, дистанцированных от личности, и человек существует вне модальности времени. Тавтология, тождество глагольных корней, как и повторы отрицания, – это, конечно, икона-диаграмма по отношению к ситуации описания, это еще один способ подчеркнуть угнетение эмоций. Простота метафоры скрывает сложность построения текста как семиотического объекта.

III.5. Лексема *любовь* и лексика речи. Контексты.

Количество контекстов, в которых любовь связывается с речевым актом, – 55, они присутствуют у девяти авторов и распределяются следующим образом: М. Цветаева – 19; А. Ахматова – 11; А. Блок – 7; Б. Пастернак – 5; С. Есенин – 4; М. Кузмин – 3; В. Хлебников – 3; И. Анненский – 2; О. Мандельштам – 2.

5.1. Любовь и молчание. Сразу отметим, что у В. Хлебникова, О. Мандельштама и С. Есенина встречается по одному контексту, содержащему идею невыразимости чувства любви (*Вы острова любви туземцы, / В бесадах молчаливых немцы. Хл.919-20-22 (471). Безымянную мы губим / Вместе с именем любовь. ОМ915 (102.1). О любви в словах не говорят, / О любви вздыхают лишь украдкой, / Да глаза, как яхонты, горят. РП Ес924 (III,9)*). Второй контекст Есенина содержит указание на жестовую речь, на тактильный контакт (*От любви не требуют поруки... / «Ты моя» сказать лишь могут руки, / Что срывают черную чадру. РП Ес924 (III,9)*). Невыразимость любви, любовь и молчание – это темы и двух поэтических высказываний Блока: *И молча жду, – тоскуя и любя. АБ901 (1,94). Мы слова вымолвить друг другу не успели! АБ898 (1,330.2)*.

Только в одном тексте М. Цветаевой любовь связана с молчанием, но характерно употребление ирреального наклонения глагола, императива *молчи*: *Когда ж к твоим пророческим кудрям / Сама Любовь приникнет красным углем, / Тогда молчи и прижимай к губам / Железное кольцо на пальце смуглом. Цв919 (1,463.2)*. Интересно, что второй глагол речи в форме императива в контексте со словом *любовь* выражает требование прекратить речевой конфликт: *не прекословь!*

При этом лексическая семантика императива создает антиномию с лексико-семантической структурой высказывания, где существуют две явно выраженные лексические оппозиции: *любовь – смерть*; удаление (*отступает*) – приближение (*подступает*); и три скрытые оппозиции: *зрячая – (слепая)*; *ведаю – (не ведаю)*; *не любовница – (любовница)*: *Все ведаю – не прекословь! / Вновь зрячая – уж не любовница! / Где отступает Любовь, / Там подступает Смерть-садовница. Цв920 (1,546).*

В поэтических текстах А. Ахматовой не сопряжены любовь и абсолютное молчание. Но в одном из анализируемых контекстов Ахматовой естественная семиотика (членораздельная человеческая речь) заменяется биологической семиотикой (речью животных): (*Ты поверь, не змеино острое жало, / А тоска мою выпила кровь. / В белом поле я тихою девушкой стала, / Птичьим голосом кличу любовь. Ахм911 (34.2)*). А в контекстах М. Цветаевой сосуществуют лексема *любовь* и лексемы, называющие и членораздельную речь, и звуки птиц, и звуки, производимые артефактами: *За позор пополам со смутю, – / За любовь твою да за лютую. / Как ударит соборный колокол – / Уволокут меня черти волоком. Цв916 (1.274). В орлином грохоте – / О клюв! О кровь! / Ягненок крохотный / Повис – Любовь... Цв921 (II,30). Плеток свист и снег в крови. / Слово темное любви. / Голубиный рокот тихий. / Черные глаза Стрельчихи. Цв917 (1,381.1).*

В последнем из приведенных контекстов, для того чтобы подчеркнуть жестокость происходящего, используется прием семиотической подмены: звуки животных номинируются лексикой, обозначающей звуки артефактов (*голубиный рокот*), и наоборот (*плеток свист*). А безвыходность ситуации (казнь стрелцов) подчеркивается прилагательными зрительного восприятия (*/слово/ темное /любви/; черные /глаза Стрельчихи/*) и звучания (*/голубиный рокот/ тихий*), причем в обоих случаях доминируют семы 'неполнота проявления' и 'трудность восприятия': низкая интенсивность звука (*тихий*); символика ахроматического цвета *черные /глаза/* (поглощение света и невозможность зрительного восприятия; смерть). Напомним, что зрительное восприятие так же, как и образы представления, связано с категорией пространства, а слуховое восприятие, в том числе и восприятие членораздельной речи, связано с категорией времени: мы слышим время. Для создания метафоры, подчеркивающей трагичность предсмертного прощания, непреодолимость события, во-первых, используется перенос от более простого феномена к более сложному, от пространственного к временному, от зрения → к слуху: */слово/ темное /любви/*; во-вторых, метафорическая номинация, прилагательное *темное* обладает не просто семой 'зрение', а уточняющей семой 'трудность зрительного восприятия'.

5.2. Любовь и ложь. Лексема *любовь* и у Блока, и у Пастернака сосуществует в одном ближайшем контексте с теми существительными речи, у которых основная сема – ‘недостоверность речевой информации’. Об обманчивости любви, используя лексему, обозначающую факт естественной семиотики (человеческую речь), пишет Пастернак (*Лжесвидетельство любви. П917 (I, 154)*). О сопряженности в жизни любви, славы и клеветы говорит Блок (...*Измученная славой, / Любовью, жизнью, клеветой... АБ10 (III, 190)*).

Обратим внимание на тонкое замечание Ахматовой о коварстве любви, когда за внешней простотой и искренностью речи, гармонически организованной, а потому еще и эстетически притягательной, скрывается ложь (*Любовь покоряет обманно, / Напевом простым, неискусным. Ахм911 (25.1)*). Более жестко идею несоответствия внешнего проявления и настоящего чувства выражает Цветаева: *Рот как мед, в очах доверье, / Но уже взлетает бровь. / Не любовь, а лицемерье, / Лицедейство – не любовь! Цв918 (1,451.2)*.

В текстах Цветаевой соотношение любви и лжи усложняется сопряжением с другими чувствами, соматическими состояниями, экзистенцией. Понимание любви как болезни (*Не любовь, а лихорадка!*), любви как войны (*Легкий бой лукав и лжив*), указание на амбивалентность и динамику чувства, переданную в том числе и с помощью вкусового источника метафоризации (*Нынче тошно, завтра сладко* – вспомним опредмечивание абстрактных категорий при психопатологии), – это фольклорные мотивы в поэзии Цветаевой (*Не любовь, а лихорадка! / Легкий бой лукав и лжив. / Нынче тошно, завтра сладко, / Нынче помер, завтра жив. Цв918 (1,451.2)*). Но несмотря на лексические оппозиции, иногда называющие крайние состояния (жизнь и смерть), любовная война у Цветаевой – условность, которая подчеркивается в том числе и идеей недостоверности: бой – не только *легкий*, он еще *лукав и лжив* (ср. жесткую лаконичность паремии: *Спереди любил бы, а сзади убил бы*). Неслучайно в высказывании *Легкий бой лукав и лжив* присутствует аллитерация и звукосимволизм: все три лексемы, характеризующие этот «бой», начинаются со звука (и буквы) [л], который в поэтических текстах на разных языках ассоциируется с ощущением нежного, ласкового, приятного [5]. Об этом же свидетельствуют результаты психолингвистического эксперимента [6]. Таким образом, в данном контексте сема ‘недостоверность речевой информации’ снимает возможную трагичность ситуации.

Крайнее проявление чувств – всегда искренне, как безыскусна неукротимая, хоть и недолговечная страсть: *Не обман – страсть, и не вымысел, / И не жлет, – только не дли! / О когда бы в сей мир явились мы / Простолюдинами любви! Цв924,39 (III, 26.1)*. Представление о социальной стратификации (*простолюдинами*) в связи с категориями

времени (*/только/ не дли!*) и истинности (*не вымысел, не обман, не лжет*) может быть способом утверждения примитивизации чувства, но в любом случае это отчаянное выражение жажды искренности в любви. Обнаженность и незащищенность чувства любящего человека, пожалуй, главное, что декларирует Марина Цветаева: *Смывает лучшие румяна – Любовь. / Попробуйте на вкус. / Как слезы – солонь. Боюсь, / Я завтра утром – мертвой встану. Цв917 (1,336.1). О, не хорашивается для встречи любовь. Цв922 (II,91.1).*

Заметим, что оба высказывания Цветаевой, в которых происходит обожествление чувства любви, являются аллюзиями к библейским текстам или к текстам фольклорным, в частности к текстам паремий: *В каждой молитве – любовь, и молитва – / В каждой любви! Цв910 (1.87). И каждый миг молитвенно стелите / Свою любовь, как маленький ковер! Цв910 (1.97.1).*

Одновременно в текстах Цветаевой отражается истероидный переход от идеализации, в данном случае обожествления, объекта к его обесцениванию: любовь – это не только война, плен, раны, шрамы; любовь не просто уживается с низостью; любовь предполагает грех: *Но, очи устремив в огонь, / Старуха отвечала: – Ох! Грешна любовь, / Страшна любовь! // И долго-долго на заре / Невинность пела во дворе: – / Грешна любовь, / Страшна любовь... РП Цв919 (1,472). Любовь – это плоть и кровь. / Цвет, собственной кровью полит... Цв924 (III,34). Любовь, это значит... / Дитя замените шрамом / На шраме! – Цв924 (III,34). Ждала тебя на подоконничке – / Ревнивец, чем враг – врага! / Легонечко, любовь, легонечко! / У низости легка нога! Цв920 (1,559).*

Более того, любовь – это не дар богов, а «вызов богам»: *Смулой оливой / Скрой изголовье. / Боги ревнивы / К смертной любви. Цв921 (II,27).*

Любовь – сложное явление, предполагающее целую палитру (динамику) чувств: *Вы лишь в любви таинственно богаты, / В ней все: пожар и голубые льды. Цв910 (1.97.1).* Но интересно, что, оценивая любовь в двух высказываниях совершенно противоположно, Цветаева не только создает оппозицию «носитель чувства – само чувство» (*вы богаты – она нищая*), не только предельно опредмечивает абстрактный феномен (*башмачки не чищены*), но, используя оппозицию грамматической семантики краткой и полной форм прилагательных, постоянного и временного признака, подчеркивает недолговечность любви: *Простите любви – она нищая! // У ней башмачки не чищены. Цв919 (1.505).* Девять лет понадобилось Цветаевой (1910, 1919), чтобы с отчаянной прямоотой и имитацией детского внимания к незначительным деталям показать, что тайна любви в ее иллюзорности. Очевидно, что свойства объекта отражаются как в модели объекта, так и в самих способах моделирования, применительно к поэтическому тексту – в способах его создания.

И для Анны Ахматовой любовь – амбивалентное чувство: *А ты, любовь, всегда была / Отчаяньем моим. Ахм958 (213.2). От любви твоей загадочной, / Как от боли, в крик кричу, / Стала желтой и припадочной, / Еле ноги волочу. [посв. В. К. Шилейко] Ахм.918 (140.2). Любовь опасна для любящего еще и потому, что она связана с тревогой за жизнь любимого: Чтоб меня уберечь от любви. Ахм916 (126.3). О, знала ль я, когда неслась, играя, / ...Моей любви последняя гроза, / Что лучшему из юношей, рыдая, / Закрою я орлиные глаза. Ахм925 (170.1). Заплаканы взоры любви. / Это проходят над городом нашим / Страшные сестры твои. Ахм942 (200.3). Боль безответной любви стоит в одном ряду с социальным и межличностным конфликтами; при этом сама безответная любовь символизируется не только категорией пространства (непреодолимостью расстояния), но и отсутствием речевого стимула: Но я точно знаю – нам зачислятся / Бденья у позорного столба, / И свиданье с тем, кто издевается, / И любовь к тому, кто не позвал. Ахм916 (352.2). Любовь – стихия, часто с разрушительными последствиями, вспомним строки Хлебникова: Любовь приходит страшным смерчем / На слишком ясные зеркала. Хл911-12 (205). Это пеплом любви так черны вечера... Хл922 (132). Вытеснение – мучительный процесс, даже рефлексия не может предотвратить трагическую персеверацию любви: ...И вспоминать, и в новую любовь / Входить, как в зеркало, с тупым сознаньем / Измены... Ахм945 (256.2). При этом Ахматова с безжалостностью и точностью аналитика заявляет, что есть более сильные, развившиеся у человека раньше, чем любовь, а потому более глубокие и устойчивые чувства, пусть даже опасные по своим последствиям: Любовь всех раньше станет смертным прахом, / Смирится гордость и умолкнет лесть, / Отчаянье, приправленное страхом, / Почти что невозможно перенести. Ахм960-е (342.1).*

5.3. Любовь и процесс творчества. Обратимся к текстам, в которых любовь предстает как составляющая поэтического сознания. Если у Пастернака в форме вопроса содержится скорее рассуждение об эмоциональных издержках поэтического творчества: *Во что душе обходится поэт, / Любви, людей и песен содержание? П917 (I,462)*, то у Ахматовой и Цветаевой отражено представление о божественном (небесном) источнике поэзии: *летят... слова (Ахм916); светопись зорких стрел! (Цв922); пророкочет голос мой крылатый (Цв918)*. Если Ахматова, сконцентрированная на своем измененном состоянии сознания в преддверии рождения стихов, отмечает его внешние проявления, при этом позиционируя текст как способ отстранения: *Они летят, они еще в дороге, / Слова освобожденья и любви, / А я уже в предпесенной тревоге, / И холоднее льда уста мои. [посв. М. Л. Лозинскому] Ахм916 (1,82.2)*, то радикальность Цветаевой проявляется, с одной стороны, в иронии, подчеркивающей обыденность рабоче-

го момента: *Любовь – старо. / Грызу перо. Цв920 (1, 512.2)*, с другой стороны, в почти абсолютном растворении личности лирического героя в самом процессе творчества даже тогда, когда любовь только ассоциируется с писательством – и в результате понятно, что для автора есть две вершины существования как таинственный дар, принесенный свыше: поэзия и любовь: *Остановись, / Светопись зорких стрел! / В тайнописи любви / Небо – какой пробел! Цв922 (II, 126)*.

Семная структура языкового воплощения концепта «любовь» в паремиях и в проанализированных фрагментах поэтических текстов совпадает частично, что, возможно, обусловлено вынужденной ограниченностью поэтического материала. Общими в этих видах текстов являются признаки концепта: зрительный контакт; трудность или невозможность зрительного восприятия (Ахматова, Анненский, Блок, Кузмин, Цветаева); неизбежность внешних проявлений любви при зрительном контакте (Анненский, Есенин, Кузмин); любовь как болезнь, любовь и боль (Ахматова, Блок, Есенин); безответная любовь (Ахматова). Так же, как и в паремиях, в поэтических текстах дифференцированно представлена гиперсема 'патология любви': невротическая амбивалентность: любовь и ненависть (Блок); счастье и несчастье (Пастернак); любовь и обида (Блок); печаль, горечь, отчаяние (Ахматова), страх (Цветаева), мука (Анненский), страдание (Кузмин), тоска (Анненский, Блок, Кузмин); любовь и проклятия (Блок, Есенин); любовь и грех (Цветаева); гипертрофированная идея присоединения (Ахматова, Блок, Кузмин); искаженное восприятие времени (Кузмин); деградация сознания: опредмечивание абстрактных категорий (Ахматова, Хлебников); любовь как безумие, патология речи (Блок); любовь как психологическая защита: идеализация любви, истероидное признание сверхценности любви и переход от идеализации к обесцениванию (Кузмин, Цветаева). Идея сверхценности любви воплощается в ее обожествлении (Ахматова, Пастернак, Цветаева; Кузмин: *Любовью зиждется мир. / Любящий любовь и любимый – / Святая Троица. Куз921 (259)*).

В поэтических текстах концепту любви приписываются и те признаки, которые либо отличаются частично от подобных признаков в паремиях, либо отсутствуют в них. Иной, чем в паремиях [1], является функция молчания, оно подчеркивает психологическую сложность, интимность и невыразимость в слове чувства любви (Анненский, Блок, Есенин, Мандельштам, Пастернак, Цветаева). Отсутствует в паремиях и противопоставление любви и лжи (Ахматова, Блок, Цветаева), фарса, фальши (Пастернак). Но Мандельштам, снимая эту оппозицию, говорит о том, что любовь выше этических категорий: *Злая ложь и правда мудрая / Пред тобой равны, любовь. ОМ915 (372)*. И конечно, именно в поэтических текстах присутствует, без вербаль-

но выраженной оппозиции «жизнь – смерть», экзистенциальное понимание любви: *Движение и творчество – жизнь, / Она же Любовь зовется. Куз222 (275.1).*

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Пословицы русского народа: сборник В. Даля : в 2 т. / вступ. сл. М. Шолохова. М., 1989. Т. 2. С. 223–231.
2. Словарь языка русской поэзии XX века : в 8 т. / отв. ред. В. П. Григорьев. М., 2010. Т. 4.
3. *Соболева Л. И.* Любовь как психофизиологическая аномалия (матрица анализа русских паремий) // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб. навук. арт. Мінск, 2018. Вып. 14. С. 190–202.
4. *Соболева Л. И.* Семантика любви (по данным русских паремий) // Сталинградская гвоздика : сб. материалов междунар. конф., 19 апр. 2019. Вып. 4 / под ред. И. А. Прихожан и В. И. Супруна. Волгоград, 2019. С. 52–68.
5. *Ульман С.* Семантические универсалии // Новое в лингвистике: Языковые универсалии / ред. Б. А. Успенский. М., 1970. Вып. 5. С. 250–299.
6. *Журавлев А. П.* Фонетическое значение. Л., 1974.

СЛАВЯНСКИЕ ЯЗЫКИ В ВУЗОВСКОМ ОБРАЗОВАНИИ: ДИНАМИКА ПРЕДПОЧТЕНИЙ

Важность гуманитарной составляющей в образовательном процессе ведущих мировых университетов с многовековой историей позволяет говорить о безусловном признании во все времена социальной значимости гуманитарных наук, их методологической самодостаточности и наличии перспектив развития. Вместе с тем состояние гуманитаристики в целом и гуманитарного образования в частности напрямую зависит от активности политических, экономических, социальных (в том числе кризисных) процессов в конкретном обществе и мире и в разные периоды может приобретать разновекторные оценочные характеристики. Среди актуальных формирующих и разрушающих факторов влияния на гуманитарное образование выделяют значительно увеличившийся объем информации. Можно с уверенностью говорить о том, что мир живет в условиях «информационного стресса», диктующего необходимость обработки непрерывно растущих потоков самой разной информации. Даже при некоторой некорректности сравнения впечатляет утверждение о том, что современный человек за месяц получает и обрабатывает столько же информации, сколько человек XVII в. за всю свою жизнь. А по прогнозам «Интерднестром», общий объем данных на планете будет как минимум удваиваться каждые два года. Кроме того, исследователи отмечают бурное развитие поисковых информационных технологий, обеспечивающих быстрый доступ к знаниям практически во всех деятельностных и научных сферах. Создаваемая при этом иллюзия легкости получения информации не способствует развитию познавательной и мыслительной активности. Также отметим навязчивое распространение моделей социокультурного поведения, которые не предполагают наличия глубоких культурологических познаний, особенно в гуманитарной сфере, достаточно расхожей эрудиции [1, с. 78].

Специфика современного вузовского образования (гуманитарного в том числе) в критическом плане рассматривается и анализируется на самых разных управленческих и научно-исследовательских уровнях, в разноформатных информационных источниках, на многочисленных дискуссионно-аналитических площадках. В качестве исходных данных при этом констатируется наличие следующих характеристик нынешней системы образования. Во-первых, практически утрачен идеал «человека знающего». Существенный вклад в этот процесс внесло, безусловно, появление интернет-пространства, в том числе образовательных ресурсов, сделавших доступ к знаниям быстрым, легким и достаточно полнообъемным. В глазах массового потребителя образование стало относительно дешевым и доступным, превратившись из ценности в товарный продукт. Во-вторых, наличие в портфолио диплома о высшем образовании не является гарантирующим условием получения желаемой должности и последующего карьерного роста. Массовизация высшего образования – примета нынешнего времени, истинная образованность – по-прежнему штучный продукт. В-третьих, в силу действия перечисленных факторов резко снизилась мотивация к получению образования в рамках универсальных классических программ. Выросла потребность в освоении редуцированных курсов базовых дисциплин, в блиц-проектах, предлагающих быстрое обучение соответствующим азам, которые, как предполагается, служат базой для самореализации в перспективе при достаточной мотивированности и самодисциплине. В-четвертых, меняющаяся реальность вносит неизбежные коррективы в роль и социальный статус вузовского преподавателя. В деятельности в аспекте его профессиональная позиция сближается с позицией технического специалиста по аккумулярованию и предоставлению в адаптированной форме информации по специальности и контролю за ее усвоением. Однако наряду с работой в потоковом формате сохраняется и ее научно-исследовательский аспект в рамках магистратуры и аспирантуры [2].

Изучение иностранных языков – обязательная позиция в учебных планах во всех вузах вне зависимости от профиля и специализации. В современном мире с активно протекающими процессами глобализации функционально наиболее активными являются так называемые мировые языки, в число которых входят английский, французский, русский, испанский, китайский и арабский. Именно их изучение в первую очередь включается в структуру вузовского образования (при безусловном лидировании в данный период английского языка). Вместе с тем в рамках каждого конкретного государства существует как обусловленная исторически, так и насущная потребность в поддержании и развитии коммуникативной мощи разных иностранных языков, в первую очередь языков своих ближайших этнических соседей.

Функциональная активность славянских языков в современной Беларуси напрямую связана с политическими, экономическими и социокультурными процессами, происходившими в относительно недалеком прошлом и происходящими в стране в данный период. Современное белорусское социокультурное пространство сформировано в первую очередь геополитическим положением страны на границе восточной и западной европейских цивилизаций, сложнейшей историей межгосударственного контактирования с силовыми, радикальными и относительно мирными ее периодами, которые характеризовались неизменным стремлением к сохранению этнонациональной идентичности. В социокультурном пространстве современной Беларуси устойчивы тенденции к сохранению, укреплению и развитию национальных (в том числе этнолингвистических) традиций, с одной стороны, и созданию разнообразных форм межкультурных контактов как с ближним, так и с дальним зарубежьем – с другой. При этом следует учитывать мощное воздействие мировых интеграционных процессов, избежать которого в современном мире невозможно.

Представленность славянских языков в белорусском социокультурном пространстве характеризуется разной степенью распространенности и в социальном, и в культурном сегментах этого пространства. Как известно, основными языками социализации при этом являются белорусский и русский при заметно более сильной коммуникативной мощности последнего. Однако в последнее время наблюдается расширение использования белорусского языка в сферах культуры, образования, СМИ, обслуживания, рекламы, в интернет-пространстве и др. В рамках изучения степени устойчивости данной тенденции нами было проведено изучение динамики активности функционирования русского и белорусского языков в коммуникативной среде студентов-филологов. Для определения оценки ситуации непосредственными ее участниками было организовано многолетнее анкетирование студентов филологического факультета Белорусского государственного университета разных курсов и специальностей. Впервые на вопросы анкеты студентам было предложено ответить в 2008 г., и полученные результаты были представлены на VI Супруновских чтениях в докладе «Легко ли учиться на двух языках?». В последующие годы (2011, 2017, 2019) анкетирование было продолжено, при этом анкеты были дополнены вопросами, касающимися социо- и психоллингвистических факторов, влияющих на возможность или невозможность перехода с одного языка на другой в условиях билингвизма [3, с. 121–128].

В 2008 г. на вопросы анкеты (мы относим ее к базовой, поскольку основные входившие в нее вопросы повторялись и в следующие

годы, что обеспечивало возможность сопоставительного анализа полученных данных) отвечали студенты I курса следующих специальностей: «Русская филология» (35 человек); «Белорусская филология» (47 человек); «Славянская филология» (14 человек); «Германская филология» (36 человек); «Романская филология» (30 человек); «Восточная филология» (19 человек); IV курса – «Белорусская филология» (36 человек). Всего в 2008 г. получено и обработано 217 анкет. В 2008 и 2011 гг. на первом этапе анкетирования студентам предлагалось (в числе прочих) ответить на следующие вопросы:

1. *Какой язык является для Вас языком постоянного общения (русский, белорусский, оба)?*

2. *Переходите ли Вы на язык собеседника (всегда, часто, редко, никогда)?*

В редуцированном виде приведем основные результаты стартового этапа исследования. Из числа всех опрошенных в 2008 г. (217) на постоянное использование белорусского языка в повседневном общении указали 18 (8,2 %) студентов, русского и белорусского – 10 (4,6 %), русского – 189 (87,0 %). При этом из числа студентов специальности «Белорусская филология» (83) на белорусском языке постоянно общаются всего 11 (13,2 %) человек, 4 (4,8 %) – на двух языках и 68 (81,9 %) – на русском языке. Что касается студентов других специальностей (134), то на белорусском языке постоянно говорят только 7 из них (5,2 %), на двух языках – 6 (4,4 %), на русском – 121 (90,2 %).

Ответы на второй вопрос анкеты в 2008 г. распределились следующим образом. Всегда на язык собеседника переходят 62 (28,5 %) человека, часто – 71 (32,7 %), редко – 53 (24,4 %), никогда – 24 (11,0 %), ответили неоднозначно и неопределенно 7 (3,2 %) человек. В 2011 г. в анкетировании принимали участие студенты тех же специальностей. Общее их число составило 212 человек. Что касается статистики распределения ответов на базовые вопросы анкеты, то она существенно не изменилась. Четырехлетний период времени, видимо, не столь значителен, чтобы установилась какая-либо релевантная динамика. Вместе с тем в 2011 г. увеличился процент постоянно говорящих на белорусском языке – 9,2 % (против 8,2 %). Переходить на язык собеседника в условиях спонтанного речевого контакта в 2011 г. однозначно было готово также меньшее количество респондентов – 25,3 % против 28,5 %.

В 2017 г. на вопросы той же анкеты было предложено ответить 144 студентам I курса разных специальностей филологического факультета БГУ. Результаты обработки анкет в сравнении с полученными в предыдущие годы оказались следующими. Значительно снизился процент постоянно говорящих на белорусском языке (4,3 %), однако охотно и без затруднений переходить на язык собеседника при необходимости готовы 33,8 % респондентов.

Анкетирование по отработанной в предыдущие периоды схеме 132 студентов I курса филологического факультета, проведенное в октябре 2019 г., обнаружило незначительный рост доли постоянно говорящих на белорусском языке (4,8 %), а также без затруднений говорящих на двух государственных языках (34,1 %).

Таким образом, в 2008, 2011, 2017 и 2019 гг. доля постоянно говорящих на белорусском языке составила соответственно 8,2, 9,2, 4,3 и 4,8 %. При этом переключаться на язык собеседника в динамике по тем же годам готовы соответственно 28,5, 25,3, 33,8 и 34,1 % опрошенных студентов филологического факультета БГУ (табл. 1).

Таблица 1

**Динамика использования государственных языков
Республики Беларусь по годам, %**

Язык	Год			
	2008	2011	2017	2019
Белорусский	8,2	9,2	4,3	4,8
Русский и белорусский	28,5	25,3	33,8	34,1
Русский	63,3	65,5	61,9	61,1

Полученные данные (см. табл. 1), на наш взгляд, могут быть включены в число аргументов в пользу того, что коммуникативный дисбаланс белорусского и русского языков сохраняется, однако ситуация динамична.

Функциональная мощьность и статус других славянских языков в белорусском социокультурном пространстве определяются рядом факторов. В частности, общей историей, непосредственным соседством, экономическими и социальными контактами обусловлен интерес в Беларуси к изучению польского языка, особенно на приграничных территориях. В этом плане, несмотря на наличие обширного приграничья, украинский язык значительно уступает польскому, что объясняется высокой степенью его близкородственности русскому и белорусскому языкам, а значит, коммуникативной прозрачностью для носителей всех трех восточнославянских языков. Что касается других славянских языков, то их представленность в белорусском социокультурном пространстве может быть оценена как эпизодическая, точечная, находящаяся в зависимости от меняющихся политических и торгово-экономических условий, в частности в сферах культуры, бизнеса, туризма и др. Отражением данной ситуации в определенной мере, на наш взгляд, являются динамика предпочтений при выборе

специальности, а также представление о своих профессиональных перспективах, формирующееся у нынешних студентов-славистов.

На филологическом факультете БГУ кафедрой теоретического и славянского языкознания и кафедрой теоретического и славянского литературоведения в качестве первой специальности обеспечивается изучение шести славянских языков (восточнославянского украинского, западнославянских польского, чешского и словацкого, южнославянских болгарского и сербского) и соответствующих славянских литератур. Преподавание такого набора языков в системе гуманитарного вузовского образования является в стране единственным, а с учетом длительности периода существования специальности «Славянская филология» (с 1993 г.), позволившего накопить учебно-методический опыт и подготовить кадры высшей квалификации, – уникальным. В качестве второй специальности студенты получают квалификацию преподавателя русского языка и литературы либо белорусского языка и литературы. Набор студентов по специальности «Славянская филология» осуществляется на 2 славянских языка в год в следующей комбинации: а) польский, украинский; б) болгарский, чешский; в) сербский, словацкий. Другими словами, абитуриенты, мотивированные изучать в вузе в качестве основной специализации конкретный славянский язык, в реальности могут только один раз в три года выбрать данный язык при поступлении. В связи с этим достаточно распространенными являются ситуации, когда абитуриенты начинают изучать заявленный вузом в данном году славянский язык, что в определенной степени снижает уровень мотивированности при обучении и, как крайность, может привести к самоотчислению.

С целью изучения мотивации при поступлении и предпочтений при выборе сферы применения своих профессиональных знаний выпускниками-славистами в 2017 и 2020 г. им было предложено в свободной форме ответить на следующие вопросы:

1. Почему Вы выбрали специальность «Славянская филология»?
2. Где бы Вы хотели (планируете) работать после окончания БГУ?

В 2017 г. суммарно в опросе приняли участие 58 студентов специальности «Славянская филология» разных курсов обучения, из них: студентов-украинистов – 9, полонистов – 17, богемистов – 5, словакистов – 9, болгаристов – 8, сербистов – 10.

Проведенный безотносительно к выбранной специализации анализ полученных ответов показал следующие результаты. В качестве причин поступления на филологический факультет на специальность «Славянская филология» респонденты назвали следующие (по степени снижения влияния на выбор специальности):

- склонность (интерес) к изучению иностранных языков – 17 (29,3 %);
- возможность изучить еще один иностранный язык – 16 (27,5 %);

- непоступление на специальности с более высоким проходным баллом – 9 (15,5 %);
- желание изучить конкретный славянский язык – 8 (13,7 %);
- востребованность специалистов со знанием славянских языков – 4 (6,8 %);
- интерес к культуре страны изучаемого языка – 4 (6,8%).

Детальное изучение полученных данных позволило выявить разницу в ожидаемых перспективных предпочтениях у студентов разных специализаций. Так, студенты-полонисты и студенты-богемисты сделали сознательный выбор своей будущей специальности, никто из них не указал на неблагоприятно сложившиеся обстоятельства при прохождении по конкурсу. В остальных группах фактор случайности при поступлении отметили студенты, изучающие сербский (3 человека из 10), украинский (2 из 9), словацкий (1 из 9) и болгарский язык (3 из 6).

В 2020 г. было проведено аналогичное анкетирование студентов специальности «Славянская филология». При этом к числу респондентов, изучающих в качестве первой специальности польский (17 студентов), чешский (11 студентов), словацкий (7 студентов), болгарский (8 студентов), сербский (10 студентов) и украинский (10 студентов) языки, присоединились и студенты, изучающие в таком же качестве и в рамках той же специальности комплексно русский и белорусский языки (6 студентов). В общей сложности в анкетировании приняли участие 69 студентов-филологов разных годов обучения.

Анализ полученных данных показал следующие результаты. В качестве мотиваций для поступления на филологический факультет на специальность «Славянская филология» респонденты назвали следующие (по степени снижения влияния на выбор специальности):

- возможность изучить еще один иностранный язык – 19 (27,5 %);
- желание изучить конкретный славянский язык – 18 (26,0 %);
- склонность (интерес) к изучению иностранных языков – 12 (17,3 %);
- непоступление на специальности с более высоким проходным баллом – 10 (14,4 %);
- востребованность специалистов со знанием славянских языков – 5 (7,2 %);
- интерес к культуре страны изучаемого языка – 4 (5,7 %);
- стечение обстоятельств – 1 (1,4 %).

По аналогии с предыдущим этапом исследования анализировалась степень мотивированности при выборе конкретного славянского языка в качестве основной специальности. Из 11 студентов, отметивших случайность фактора выбора (непоступление на специальности с более высоким проходным баллом и стечение обстоятельств), 7 человек изучают украинский язык, 3 – болгарский, 1 – словацкий. С учетом допустимости фактора неискренности в ответах на вопросы анкеты

однозначно можно констатировать, что и в 2017, и в 2020 г. предпочтение при поступлении абитуриенты отдавали польскому и чешскому языкам. В отличие от 2017 г. все опрошенные указали на сознательность выбора сербского языка в качестве основной специальности.

При сравнении результатов анкетирования, проведенного с трехлетней периодизацией, не выявлено качественно новых причин (мотивов), которыми руководствовались бы будущие студенты при выборе специальности «Славянская филология». Вместе с тем, как видно из данных табл. 2, в качестве мотива при выборе специальности абитуриенты 2020 г. стали в меньшей степени опираться на личностные интересы и склонности, видимо, в большей степени учитывая перспективы реализации своих профессиональных качеств на современном внутреннем и внешнем рынке труда. В сравнении с 2017 г. почти в два раза вырос показатель сознательности выбора изучения конкретного славянского языка. Кроме того, имеет место незначительное увеличение процента опрошенных студентов, которые при поступлении принимали во внимание фактор востребованности в стране специалистов со знанием иностранных славянских языков.

Таблица 2

Динамика причин выбора специализации по годам, %

Причина (мотив)	Год	
	2017	2020
Склонность (интерес) к изучению иностранных языков	29,3	17,3
Возможность изучить еще один иностранный язык	27,5	27,5
Непоступление на специальности с более высоким проходным баллом	15,5	14,4
Желание изучить конкретный славянский язык	13,7	26,0
Востребованность специалистов со знанием славянских языков	6,8	7,2
Интерес к культуре страны изучаемого языка	6,8	5,7
Стечение обстоятельств	–	1,4

Фактор мотивированности при выборе вуза и специальности для продолжения образования напрямую связан с профессиональными предпочтениями. В 2017 г. на вопрос о перспективах трудоустройства после окончания вуза респонденты в ответах называли следующие желаемые профессии или сферы деятельности (при этом часто указывалось несколько альтернативных вариантов, которые учитывались при подсчете результатов; всего указано 83 варианта):

- переводчик – 22 (26,5%);
- преподаватель славянского языка – 17 (20,4 %);

- школьный учитель – 16 (19,2 %);
- бизнес-сфера – 7 (8,4 %);
- журналистика, издательская деятельность – 4 (4,8 %);
- работа не по специальности – 4 (4,8 %);
- работа в стране изучаемого языка – 3 (3,6 %);
- не определились с выбором – 3 (3,6 %);
- сфера туризма – 3 (3,6 %);
- сотрудник посольства – 3 (3,6 %);
- сотрудник библиотеки – 1 (1,2 %).

Обработка и изучение результатов анкетирования выявили следующие результаты. При ответе на второй вопрос анкеты о перспективных направлениях профессиональной деятельности в 2017 г. только 4 (4,8 %) человека предполагали работать не по специальности (украинисты – 2, словакисты – 1, болгаристы – 1). Примечательно, что наряду с желанием работать по первой специальности значительная часть опрошенных не исключает возможности трудиться в статусе школьного учителя. Однако исключили школу в качестве места работы студенты, изучающие чешский и болгарский языки, и только 1 сербист и 1 словакист готовы стать школьными учителями. Что касается студентов-полонистов, то 8 из 17 (47,0 %) опрошенных указали в числе прочих школу в качестве возможного (планируемого) места работы, как и 6 из 9 (66,6 %) студентов-украинистов. Однако видимые причины схожести профессиональных намерений полонистов и украинистов оказываются достаточно разными. Суть в том, что в ряде белорусских школ польский язык изучается в качестве предмета или факультатива, а в г. Гродно и г. Волковыске работают две школы с преподаванием всех предметов на польском языке. В отношении украинского языка на уровне перспективного планирования находится вопрос о введении его (языка) в некоторых общеобразовательных школах в качестве факультатива, и выпускники-украинисты предполагают связать свое трудоустройство в школах преимущественно с наличием второй специальности – белорусский язык и литература.

В ходе проведенного в 2020 г. повторного анкетирования 69 опрошенных дали 130 (на фоне 83 в 2017 г.) ответов на вопрос о предпочтительных перспективах трудоустройства после окончания вуза. В 2017 г. с участием 58 студентов в ходе опроса было получено 83 варианта ответов. К числу желательных (возможных) сфер трудоустройства после получения диплома о высшем образовании по специальности «Переводчик. Преподаватель славянского языка и литературы (с указанием конкретного языка)» в 2020 г. были отнесены следующие:

- преподаватель славянского языка – 34 (26,1 %);
- переводчик – 32 (24,6 %);
- бизнес-сфера – 15 (11,5 %);

- школьный учитель – 11 (8,4 %);
- работа в стране изучаемого языка – 9 (6,9 %);
- сфера туризма – 7 (5,3 %);
- журналистика, издательская деятельность – 7 (5,3 %);
- не определились с выбором – 6 (4,6 %);
- работа не по специальности – 5 (3,8 %);
- сотрудник посольства – 1 (0,7 %);
- стюардесса – 1 (0,7 %);
- в научной сфере – 1 (0,7 %);
- в БГУ – 1 (0,7 %).

Таблица 3

Динамика профессиональных предпочтений по годам, %

Профессия (сфера)	Год	
	2017	2020
Переводчик	26,5	24,6
Преподаватель славянского языка	20,4	26,1
Школьный учитель	19,2	8,4
Бизнес-сфера	8,4	11,5
Журналистика, издательская деятельность	4,8	5,3
Работа не по специальности	4,8	3,8
Туризм	3,6	5,3
Сотрудник посольства	3,6	0,7
Не определились с выбором	3,6	4,6
Сотрудник библиотеки	1,2	–
Стюардесса	–	0,7
В научной сфере	–	0,7
В БГУ	–	0,7

Сравнение полученных данных позволяет констатировать в целом устойчивую настроенность выпускников филологического факультета на трудоустройство по соответствующей специальности. Как видно из данных табл. 3, примерно одинаковое количество опрошенных в 2017 и 2020 гг. предполагает реализовать себя в сфере переводческой деятельности (соответственно 26,6 и 24,6 %). Динамика профессиональных предпочтений в сторону увеличения заметно сдвинулась в 2020 г. по позициям «Преподаватель славянского языка» (рост с 20,4 до 26,1 %) и «Бизнес-сфера» (с 8,4 до 11,5 %). Вместе с тем критически низко за 3 года упал показатель намерений связать свою трудовую

деятельность с работой в школе (до 8,4 с 19,2 % в 2017 г.), почти никто не имеет надежд на трудоустройство в качестве сотрудника посольства (0,7 против 3,6 % в 2017 г.). Точечными, однако заслуживающими внимания являются появившиеся в 2020 г. интенции в отношении научной деятельности и преподавательской деятельности именно в БГУ.

Как видно из приведенных данных (см. табл. 3), ситуация, связанная с предпочтениями в выборе специальности студентами филологического факультета БГУ, характеризуется определенной динамикой при сохранении стабильности в своей базовой части. Так, практически идентичные причины (мотивы) явились побудительными для абитуриентов при поступлении на специальность «Славянская филология» в 2017 и 2020 гг. Набор желаемых сфер трудоустройства после окончания вуза в течение данного периода также качественно не изменился. Разумеется, такие результаты в определенной степени ожидаемы и объяснимы, во-первых, небольшим временным отрезком, в течение которого проводился опрос, во-вторых, относительной устойчивостью социально-экономической ситуации в стране в обозначенное время. Вместе с тем, как показал опрос, абитуриенты с большей тщательностью стали относиться к выбору конкретного славянского языка для изучения в качестве основной специальности. Многолетний опыт вузовского преподавания позволяет нам утверждать, что наибольший интерес в этом смысле вызывают польский и чешский языки. Кроме того, заметно сместились грядущие профессиональные предпочтения в сторону бизнес-сферы, туризма и других сфер экономики в ущерб работе школьным учителем. В заключение отметим, что мониторинг динамического развития ситуаций, отражающих предпочтения абитуриентов при поступлении и планируемые профессиональные интенции, важен как для оптимизации структуры образовательного процесса, связанного с преподаванием славянских языков, так и для исключения фактора обманутых ожиданий у студентов-славистов.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Носоченко М. А.* Гуманитарное образование в современном мире: перспективы развития // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 4 (71). С. 77–80.

2. *Ефимов В. С.* Образование-2030: сценарии для России [Электронный ресурс]. URL: https://akvobr.ru/obrazovanie_2030_scenarii.html (дата обращения: 28.10.2019).

3. *Козловская Л. А.* Славянские языки в белорусском социокультурном пространстве // In *Нопorem* : сб. статей к 90-летию А. Е. Супруна / под ред. Е. Н. Руденко, А. А. Кожинной. Минск, 2018. С. 121–128.

VII. ОБРАЗЫ

ПОЛИГЕНЕЗ И МОДИФИКАЦИЯ ОБРАЗА СНЕГУРОЧКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Проблема изучения интегративных связей по линиям «фольклор → литература» и «литература → фольклор» является основным для эстофольклористики [1, с. 111–121]. Она приобретает особую актуальность в случае синергии фольклоризма и фольклоризации, в частности обнаружения колебательно-возвратного движения фольклорного прототипа в поле словесной художественной культуры. Выделяется ряд случаев, подлежащих особому рассмотрению. Отметим основные: 1) фольклоризм или мифологизм литературного образа вполне очевиден, поскольку образ поддается фольклорно-мифологической интерпретации; 2) литературный образ содержит имплицитные и эксплицитные указания на связь с фольклорным, однако его новый смысл является принадлежностью исключительно данного произведения; 3) прямой сюжетно-образный источник в фольклоре обнаружить не удается, но порознь черты литературного образа присутствуют как в фольклорных, так и в предшествующих литературных произведениях. Специфика изучения образа Снегурочки в художественной литературе заключается в его полигенетизме. На формирование образа и его дальнейшие модификации в художественной литературе оказали влияние три фактора: 1) собственно русская народная сказка; 2) пьеса-сказка А. Островского «Снегурочка» (1873); 3) становление новогоднего праздника, где Снегурочка является одним из традиционных персонажей, выступая в роли внучки и помощницы Деда Мороза. Если на пьесу А. Островского повлиял, несомненно, фольклорный сюжет и труд А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», то сама драматическая сказка А. Островского, как отмечает М. Елкина, оказала большое «воздействие

на русский фольклор (легенда о растаявшем сердце Снегурочки, бытующая в Костроме), литературу (пьесы В. В. Хлебникова и М. М. Бартенева), изобразительное искусство (творения В. М. Васнецова, М. А. Врубеля <...>), музыкальную культуру (на творчество П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова)» [2, с. 14], театр, кино и мультипликацию, рекламу.

Е. Душечкина упоминает, что «Снегурочка наряду с Морозом как непрменный персонаж и атрибут новогодних празднеств закрепились в СССР во второй половине 1930-х гг. по инициативе ЦК ВКП(б)» [3, с. 143]. Но если у Мороза «оказались западноевропейские двойники: дарители елки и подарков (св. Николай, Санта-Клаус <...>), то Снегурочка в этом отношении оказалась уникальной» [4, с. 240]: ни Маланка, ни св. Катерина и св. Люция, выступающие у некоторых европейских народов в роли дарительниц, «ни в чем не напоминают русскую Снегурочку, и ни одна из них не имеет мужского “напарника”» [4, с. 240]. Популярность Снегурочки как персонажа новогодних праздников вызвала новый виток творческого переосмысления ее образа не только в киноиндустрии, но и в литературе.

В русском фольклоре Снегурочка – ожившая снежная девушка, которую лепят из снега бездетные муж с женой (или дед с бабой).

Существуют разные версии сюжета сказки о Снегурочке, отличающиеся финалом. Так, М. Елкина выделяет «два типа финала сказки: 1) таяние девушки (и в единственном варианте ее воскрешение); 2) убийство героини (или оставление в лесу, похищение) и ее воскрешение (спасение, возвращение домой). Для второй модели, как правило, характерны контаминации сюжетов “Снегурочка” и “Чудесная дудочка”, “Бычок-спаситель”, “Чудесные дары”» [2, с. 10].

Е. Душечкиной в данном эпизоде ошибочно «обнаруживается связь с календарным (купальским) обрядом прыганья через костер, который является инициальным (в этот момент девочка превращается в девушку)» [4, с. 240]. А. Афанасьев отмечал сходство Снегурочки с образом облачной девы, акцентируя внимание на сезонном существовании данного персонажа: «В зимнюю пору, когда облака из дождевых превращаются в снеговые, прекрасная облачная дева нисходит на землю – в этот мир, заселенный людьми, и поражает всех своею нежною белизною (т. е. падает на поля в виде снега); с приходом же лета она принимает новый, воздушный образ, удаляясь с земли на небо, носится там вместе с другими легкокрылыми нимфами» [5, с. 325–326].

Е. Улыбина соотносит Снегурочку с обрядовым чучелом, которое приносится в жертву богу Яриле: «Кукла называлась по-разному: Морена, Купала, Кострома, Смерть – и была не воплощением конкретных богинь, а выражала представления древних славян об общей

растительной силе, которая при похоронах куклы должна перейти на новый урожай» [6, с. 261].

Существует достаточно примеров творения богами, демиургами или культурными героями антропоморфных персонажей из самых разнообразных материалов. Например, люди создаются библейским Богом из праха, девушка в сказке «Медведко, Усыня, Горыня и Дубыня-богатыри» – из репки, Мальчик-с-пальчик – из нечаянно отрезанного старухой пальца и т. п. В результате акта творения могли появляться люди, человекоподобные существа, обладающие не только человеческой внешностью, но и физиологией, мировосприятием, что делало их полноценными представителями мира людей.

В отличие от приведенных выше примеров народная сказка о Снегурочке, как отмечает И. Веселова, типологически «близка повествованию о «неправильно сделанных детях», например Колобок и Глинышке» [7, с. 110]. Общим для персонажей указанных сказок является их рукотворность и ранняя гибель, поскольку они сохраняют в себе долю искусственности, что не дает им быть полноценными членами общества.

Прежде чем говорить об особенностях модификации образа Снегурочки в художественной литературе, необходимо определить критерии анализа данного персонажа. Изучение достаточно большого пласта художественной литературы (проза, драматургия, поэзия) дало нам возможность выделить следующие параметры анализа образа: 1) имя; 2) внешний облик; 3) физиологические свойства; 4) статус; 5) мировосприятие.

Имя. Имя данного персонажа (Снегурочка, Снегурка, Снежевиночка в народных сказках, Снегурушка в цикле сказок «Посолонь» (1907) А. Ремизова, Снежимочка в одноименной пьесе В. Хлебникова (1908)) служит указанием на происхождение – сотворение из снега.

В ряде произведений помимо мифонима «Снегурочка» писатели используют и имя собственное. Так, в рассказе В. Каверина «Снегурочка» (1967) ее зовут Снежкова Лина Николаевна, в рассказе К. Булычева «Колдун и Снегурочка» (1997) – Лиза, в фантастическом романе В. Князевой «Медное царство» (2008) – Василена, в романе-сказке А. Жвалевского и Евг. Пастернак «Правдивая история Деда Мороза» (2009) – Маша, в фантастическом романе А. Бербеницкой «Корпорация Деда Мороза» (2011) – Влада и др. Переход мифонима «Снегурочка» в апеллятив (имя нарицательное) указывает на большую степень очеловеченности (антропоморфности) героини по сравнению с произведениями, где данное явление не наблюдается.

Интерес представляет минус-оценочный компонент Снегурочки. Так, наблюдается аксиологическая рокировка в отношении прецедентных персонажей, однако в произведениях современных авторов Снегурочка всегда положительный образ.

Полагаем, причина в следующем: поскольку ее имя образовано от слова «снег» при помощи уменьшительно-ласкательных суффиксов, это препятствует аксиологической деформации образа.

Более того, если дева со схожими свойствами изображается как отрицательный персонаж, то она, как правило, относится к другому классу существ. Например, в фантастическом романе А. Бербеницкой «Корпорация Деда Мороза» (2011) представлена целая династия ледяных магов, которых и называют Дедами Морозами. В нем главная героиня романа Влада, как и положено Снегурочке, является персонажем положительным, а Снежная королева, представительница того же рода ледяных магов, – отрицательным: «В роду уже была одна наследница-женщина, в VIII веке... Предки называли ее Снежной королевой, потому что не было никого, равного ей по силе» [8, с. 197]; она «была неуправляема. Взбалмошная, своенравная, властолюбивая. Ей были не писаны законы» [8, с. 197].

Отметим, что Снегурочка и Снежная королева диаметрально противоположны с точки зрения аксиологической оценки, но при этом в их природе заложены общие черты. Так, Снегурочка – дочь Мороза и Весны, нахождение в мире людей которой не позволяет прийти в их мир теплу, а Снежная королева в сказке Х. К. Андерсена (1844) – антропоморфное воплощение зимы и смерти: один лишь ее поцелуй может заморозить сердце человека. Снегурочка имеет человеческий облик, но не является человеком с физиологической точки зрения, поскольку в конце пьесы Снегурочка тает от внутреннего огня, вызванного сильным чувством, а Снежная королева описывается автором как красивая, стройная ледяная женщина в белом одеянии из снега, что указывает на ее потенциальную возможность растаять в результате воздействия тепла, недаром мальчик Кай грозит посадить ее на печку, чтобы она растаяла. В пьесе А. Островского Снегурочка символизирует отсутствие сердечного тепла, холодную красоту, но для Мизгирия она является возвышенным женским идеалом, недостижимой мечтой, а при описании Снежной королевы Х. К. Андерсен подчеркивает холодное выражение ее глаз, что также указывает на отсутствие у нее чувств, но при этом и на безжалостность по отношению к людям.

Со временем возникает определенный микс образа Снегурочки и Снежной королевы, в результате чего происходит «нейтрализация» образа: образ наделяется реалистичностью» [9, с. 73].

В качестве примера нейтрального варианта можно назвать главную героиню американского мультфильма «Холодное сердце» (2013) Эльзу, которая имеет дар управлять льдом и снегом. Несмотря на то что создатели данного образа были вдохновлены сказкой Х. К. Андерсена «Снежная королева», нельзя не обратить внимание на сходство

Эльзы с образом Снегурочки. Эльза сочетает в себе способность замораживать что угодно и кого угодно, как Снежная королева. Но, подобно Снегурочке в пьесе А. Островского, обладает добрым сердцем, которое со временем помогает ей научиться не только замораживать все вокруг, но и растапливать лед.

Образ девушки – ледяного мага достаточно популярен в творчестве современных русских писателей-фантастов. Отмечается однотипность их внешности: белые волосы и синие либо серые глаза. Портретная характеристика вызывает ассоциации со Снегурочкой, но при этом прямая связь с ее образом на уровне имени утрачивается. В результате на базе образа Снегурочки возникает новый тип персонажей – ледяные маги. Так, в романе О. Романовской «Ледяная магия» (2019) рассказывается о девушке по имени Клэр, которая унаследовала ледяной дар от отца, в романе Д. Снежной «Янтарь и Льдянка. Школа для наследников» (2015) главная героиня Анаис – наследная властительница ледяной стихии и т. п.

Внешний облик. Во внешнем облике (образе-представлении) Снегурочки наиболее устойчивые детали образа следующие: светлые длинные волосы, голубые глаза, светлая кожа. Так, в русской народной сказке «Снегурочка»: «А собой Снегурка – как снежинка белая, глазки что голубые бусины, русая коса до пояса. Только румянца у Снегурки нет как нет да в губах ни кровиночки» [10, с. 275]. В фантастическом романе А. Бербеницкой «Корпорация Деда Мороза» Снегурочка представляет собой, по словам одного из персонажей романа, образец «классической славянской красоты»: длинные светлые волосы, белоснежная кожа, голубые глаза.

Ему соответствует наряд преимущественно белого либо голубого цвета. Форма одежды варьируется, так, в качестве головного убора может выступать кокошник, но чаще всего шапочка, как в сказке Ф. Сологуба «Снегурочка» (1908): «у Снегурочки и белое платьице. А вот у Снегурочки и белые башмачки. А вот у Снегурочки и белая шапочка» [11, с. 114]. В романе-сказке русскоязычных писателей Беларуси А. Жвалевского и Евг. Пастернак «Правдивая история Деда Мороза» (2009) Снегурочка – «молодая девушка в красивом переливающимся кокошнике и белом платье, усыпанном блестящими снежинками» [12, с. 161].

Уместно напомнить о репертуарном сборнике «Елка», опубликованном в конце 30-х гг. XX в. Он содержал образцы новогодних костюмов, в том числе и Снегурочки: «Белая или светло-голубая шубка-платье, опушенное белой фланелью. Шапочка из того же материала. На ногах светлые валенки или сапожки, сшитые из ткани и надетые на обычную обувь. Узоры на шубке и шапочке наносятся от руки или через трафарет голубой, розовой, светло-желтой красками

и серебряным блеском. Косы делаются из льна, пеньки или раскрученных шелковых шнуров светло-желтого цвета и пришиваются к шапочке» [13, с. 52].

Как видим, детали варьируются, но в целом образ Снегурочки не подвергается глобальным изменениям ни в литературном творчестве, ни в культурном (праздничном) пространстве, поскольку является маркером ее как персонажа.

Субстанциональные свойства. Модификация Снегурочки относительно субстанциональной составляющей строится по принципу антиномий: наличие/отсутствие акта творения из снега; тает/не тает.

Так, Снегурочку в народной сказке, в рассказе В. Каверина «Снегурочка» лепят из снега дед и баба, в сказке Ф. Сологуба и американского писателя Н. Готорна – дети, в фантастическом романе В. Князевой «Медное царство» – Баба Яга.

Если в литературной сказке «Снегурочка» Ф. Сологуба и в сказке Н. Готорна «Как дети сотворили чудо» (1851) дети лепят себе сестричку из снега, а само оживление связано с трансцендентным началом (верой в возможность осуществления чуда в период сочельника), то в романе А. Жвалевского и Евг. Пастернак «Правдивая история Деда Мороза» превращение в Снегурочку происходит после попадания во время прогулки по Косому переулку в Санкт-Петербурге под волшебный снег.

Естественно, в большинстве случаев Снегурочка подвержена таянию: в русской народной сказке и в пьесе А. Островского, в рассказе Ф. Сологуба «Снегурочка», в рассказе К. Булычева «Снегурочка» и повестях «Заповедник сказок», «Колдун и Снегурочка», в рассказах В. Каверина «Легкие шаги» и «Снегурочка» и др.

Сам факт таяния может иметь несколько форм реализации: фактическую и потенциальную. Так, в одних произведениях таяние происходит в рамках художественного мира, т. е. фактически. Например, в русской народной сказке, в пьесе А. Островского «Снегурочка», в рассказе Ф. Сологуба «Снегурочка» и др.

Если в фольклорной сказке Снегурочка тает, прыгая через костер, то в сказке Ф. Сологуба «Снегурочка» и в сказке Н. Готорна «Как дети сотворили чудо» – от тепла камина по вине взрослых, которые не в состоянии поверить в ее чудесное происхождение.

В пьесе А. Островского «Снегурочка» физическая гибель героини – художественная реализация метафоры «огонь любви»: ее растопило не внешнее тепло, как, например, в народной сказке, а внутреннее, т. е. дар матери – способность любить.

Иначе в драматической «рождественской сказке» В. Хлебникова «Снежимочка» (1908). Исследовательница М. Елкина замечает: «Снегурочка тает от горячего человеческого сердца, а причиной гибели

Снежимочки является холод человеческих душ» [2, с. 17], поскольку «мир людей – мир “мертвый”» [2, с. 16].

Потенциальная угроза таяния связана с введением элементов ее нейтрализации. Так, в фантастической повести К. Булычева «Заповедник сказок» (1985) Снегурочка, чтобы не растаять, вынуждена все время жить в специально оборудованном для нее и Деда Мороза холодильнике. В фантастическом рассказе К. Булычева «Снегурочка» (1973) главная героиня не сотворена из снега, но, подобно героине народной сказки, может превратиться в пар при земной температуре: если у людей «основой жизни служит вода. У нее – аммиак», а «при земном давлении... аммиак кипит при минус тридцати трех, а замерзает при минус семидесяти восьми градусах» [14], следовательно, инопланетная героиня «может превратиться в облако пара, стоит лишь ей снять шлем» [14].

В ряде произведений авторами рассматриваются определенные возможности, содействующие физиологической антропоморфизации Снегурочки. Как правило, условием является исполнение определенного ритуала.

К примеру, в новогодней сказке С. Прокофьевой и И. Токмакова «Подарок для Снегурочки» (2015) Снегурочке, чтобы стать человеком, необходимо зимой встретиться с летом. Для этого ворон приносит ей в подарок из страны Вечного Лета волшебный цветок – символ лета.

Своеобразный ритуал творения девочки из снега с помощью солнечного тепла описывается в сказке Вл. Даля «Девочка Снегурочка» (1861): «...старик принес комочек снега в избу, положил в горшочек, накрыл ветошкой и поставил на окошко. Взошло солнышко, пригрело горшочек, и снег стал таять. Вот и слышат старики – пищит что-то в горшочке под ветошкой; они к окну – глядь, а в горшочке лежит девочка, беленькая, как снежок» [15, с. 232]. О «благодатном действии тепла, которое благословляет потомство и охраняет семейное счастье» [5, с. 641], упоминает в своем исследовании и А. Афанасьев.

В качестве примера очеловечивания Снегурочки на физическом уровне можно назвать два рассказа В. Каверина – «Легкие шаги» (1963) и «Снегурочка» (1967). Основная проблема заключается в том, что у нее нет ни паспорта, ни свидетельства о рождении, более того, по документам «она числится давно растаявшей» [16]. Условия превращения Снегурочки в человека носят сугубо бюрократический характер, а сама легализация происходит в результате оформления официального приказа, дающего право «считать Снегурочку... самой обыкновенной гражданкой женского пола, без особых примет» [16].

В отдельных произведениях негативное воздействие тепла на Снегурочку связано скорее с плохим самочувствием персонажа, чем с фатальным концом, что говорит о возникновении тенденции к фор-

мированию класса промежуточных существ – уже не чисто мифологических, но еще не полностью ставших людьми. Таким образом, «происходит усиление материалистического компонента по сравнению со сказочными аналогами» [9, с. 72]. Например, в фантастическом романе А. Бербеницкой «Корпорация Деда Мороза» (2011) у Снегурочки генотип не совсем человеческий, но все остальные качества вполне, как у обычных людей. Так, «температура тела не превышает тридцати шести градусов, возникает эффект ледяных рук и ног», «при температуре воздуха выше десяти градусов начинаются головокружения, слабость, тошнота, озноб и обмороки» [8, с. 106] и т. п.

В романе-сказке А. Жвалевского и Евг. Пастернак «Правдивая история Деда Мороза» (2009) превращение героини в Снегурочку происходит на период новогодних праздников (на две недели). Оставаясь по своей внутренней сути человеком, героиня приобретает способность изменить внешность свою и Деда Мороза: с помощью магии она придает себе более юный вид, а Деда Мороза, наоборот, превращает в древнего старца: «От ее рук в стороны разлетелись разноцветные звездочки, и Дед Мороз стал старше лет на десять» [12, с. 161]. Единственное свойство, которое отличает ее от обычного человека в иное время, – приобретение способности не стареть.

Нормальное функционирование Снегурочки связано с хронотопом персонажа. Так, в фантастической повести К. Бульчева «Колдун и Снегурочка» (1997) Деда Морозы и Снегурочки живут в параллельном мире, где более холодный климат, чем в нашем, а к нам они приходят только на Новый год, причем «Снегурочки даже выходят замуж за людей, и у них рождается много ребятишек. Самых обыкновенных, которые не боятся жары и солнца» [17].

Статус. Статус Снегурочки не остается неизменным. Со времени появления ее образа в художественных произведениях она эволюционирует, как отмечает М. Елкина, «от сказочной безымянной девочки из снега до трагической героини и затем – в персонажа веселого новогоднего праздника» [2, с. 19], но также и в ледяного мага (А. Бербеницкая «Корпорация Деда Мороза» и др.).

Статус Снегурочки более неоднороден, чем уже было отмечено исследовательницей М. Елкиной. Она дочь Мороза и Весны в пьесе А. Островского, представительница внеземной расы в рассказе К. Бульчева «Снегурочка», олицетворение сердечного холода в пьесе М. Бартенева «Снегурушка» (2001) и в стихотворении К. Фофанова «Снегурка» (1896), женский идеал, недостижимая мечта в поэтических произведениях А. Асадова «Зимняя сказка» (1964), С. Есенина «Форма» (1924), Н. Добронравова «Снегурочка» (1957) и т. д. Как видим, таковы ипостаси литературного персонажа, имплицитно отсылающие к фольклорному через имя.

В сказочной повести А. Алексина «В стране вечных каникул» (1970), рассказах К. Булычева «Заповедник сказок» (1985) и «Колдун и Снегурочка» (1997), в поэзии для детей (П. Синявский «Дед Мороз Снегурочку просто обожает», Р. Кудашева «Новый Год», А. Мецгер «Шла Снегурочка на елку» и др.) Снегурочка выступает персонификацией календарного зимнего праздника.

Роль Снегурочки воспринималась девочками как абсолютный личностный успех. Ссылаясь на стихотворения А. Барто «Снегурочка» (1953), «Новая Снегурочка» (1956) и др., И. Веселова отмечает: «“Снежная” природа и ведущая роль делает ее мечтой “хороших девочек”» [7, с. 113].

При рассмотрении характера связей между Снегурочкой и Дедом Морозом нами были выделены следующие типы взаимоотношений:

1) нулевой, когда персонажи не пересекаются в пределах одного произведения. Более того, в тексте нет прямых указаний на наличие каких-либо даже потенциальных взаимоотношений между ними.

Так, в народном творчестве Морозко и Снегурочка – герои разных сказок. Единственное, что их косвенно связывает, – их «снежная» сущность.

Снегурочка как отдельный от Деда Мороза персонаж присутствует в следующих литературных произведениях: в сказке Вл. Даля «Девочка Снегурочка», в фантастическом романе В. Князевой «Медное царство», в рассказе К. Булычева «Снегурочка», Ф. Сологуба «Снегурочка», Н. Готорн «Как дети сотворили чудо», А. Ремизова «Снегурушка» и др.;

2) родственный по линии отец – дочь, дед – внучка.

Мороз – отец Снегурочки в пьесе А. Островского «Снегурочка», а мать – богиня Весна. В рассказе В. Каверина «Снегурочка» формально ее отцом считается директор Института Вьюг и Метелей (Дед Мороз), хотя по факту ее лепят старик со старухой.

В фольклоре украинцев есть персонаж, похожий на образ Снегурочки, – Метелица. Она дочь Вьюги и Снеговья, которая рисуется как «молодая девушка, в белом венке, с лентами белыми» [18, с. 39]. Вместе со своими родителями Метелица разносит снег, чтобы земля зимой не промерзала, а с приходом весны улетает на север.

Мороз – дед Снегурочки в фантастическом романе «Черный меч Кощея» (2015) А. Белянина (из цикла «Тайный сыск царя Гороха»), в книге А. Усачева «Школа в Дедморозовке» (2013), в сказочной повести А. Алексина «В стране вечных каникул» (1970), в фантастических повестях К. Булычева «Заповедник сказок» (1985), «Колдун и Снегурочка» (1997), в сказочной повести С. Иванова «Зимняя девочка» (1989) и др.;

3) брачный (супружеский), когда Мороз и Снегурочка – муж и жена. Так, в романе А. Жвалевского и Евг. Пастернак «Правдивая история Деда Мороза» (2009) главный герой Сергей Морозов вместе

с женой попадают под волшебный снег и становятся Дедом Морозом и Снегурочкой. В результате он получает способность мысленно материализовать подарок, который хочет получить ребенок. Не исключено, что данный тип мог возникнуть под воздействием парного образа Санта-Клауса и его жены.

Если в данном произведении Мороз и Снегурочка действительно являются мужем и женой, то в некоторых произведениях имеется такая возможность. Так, в музыкальной сказке М. Бартенева «Снегурushка» (2001) Мороз – несостоявшийся муж Снегурочки. Он замораживает сердце девушки, не желающей становиться его невестой, превращая ее таким образом в Снегурочку. Похожий мотив есть в поэме Н. Некрасова «Мороз Красный Нос» (1863–1864), где Мороз – грозный воевода, хвастается безграничной властью над природой и людьми, своим богатством и предлагает Дарье стать его царицей: «Войди в мое царство со мною // И будь ты царицею в нем!» [19, с. 311].

В романе А. Бербеницкой «Корпорация Деда Мороза» Снегурочка – представитель древнейшей династии ледяных магов, которых пару веков назад начали называть Дедами Морозами, следовательно, характер взаимоотношения Снегурочки с Морозом может носить абсолютно любой характер: она может быть его дочерью, внучкой и т. п.

Мировосприятие. При изображении Снегурочки писатели за редким исключением больше внимания уделяют не ее внутреннему миру, а особенностям природы.

Чаще всего Снегурочка обладает нечеловеческой природой не только относительно физики, но и мировосприятия (Ф. Сологуб «Снегурочка», Н. Готорн «Как дети сотворили чудо», А. Ремизов «Снегурushка», В. Каверин «Снегурочка», С. Иванов «Зимняя девочка» и др.). Например, в рассказе В. Каверина «Снегурочка» она совершенно спокойно и без всякого волнения сообщает главному герою, что ей предстоит скоро растаять: для нее это в порядке вещей.

В качестве исключения можно назвать пьесу А. Островского «Снегурочка», отобразившего всю сложность становления Снегурочки как полноценной личности. У А. Островского Снегурочка обладает разумом и человеческими чувствами за исключением чувства любви: «Сердце Снегурочки, холодное для всех» [20, с. 171]. Ей, как и людям, свойственны деструктивные душевные движения, например, такие, как обида, досада, тоска, зависть – «завидно мне чужое счастье» [20, с. 171], ревность – «мучительную ревность узнала я, любви еще не зная» [20, с. 171]. В какой-то момент Снегурочка остро ощущает неполноценность своей жизни: «Хочу любить – но слов любви не знаю, и чувства нет в груди» [20, с. 171]. Здесь вопрос не о том, чтобы просто жить, а о том, как жить, т. е. насколько полноценно. Героиня приходит к выводу, что лучше недолгая, но полноценная жизнь, чем

длинная, но пустая, бессмысленная. Снегурочка делает свой выбор осознанно, принимая на себя всю ответственность за решение, и ни капли не раскаивается в этом: «Пусть гибну я, любви одно мгновенье дороже мне годов тоски и слез» [20, с. 186]. Именно «духовность человека – то есть его свобода формировать себя, свое отношение к миру, быть ответственным за свое поведение» [21, с. 13] определяет выбор героини.

В современной литературе прослеживается тенденция к снижению образа Снегурочки до бытового уровня: она практически ничем не отличается от обычного человека (А. Бербеницкая «Корпорация Деда Мороза», А. Жвалевский и Евг. Пастернак «Правдивая история Деда Мороза» и др.).

Анализ литературных произведений позволяет сделать вывод, что на формирование образа Снегурочки и его дальнейшие модификации оказали влияние русские народные сказки, пьеса А. Островского «Снегурочка», Снегурочка как персонаж новогодних праздников в Советском Союзе и по традиции в постсоветских странах.

С аксиологической точки зрения Снегурочка – исключительно положительный персонаж, что заложено в семантике ее имени. Кроме того, в произведениях современных писателей заметна тенденция к «нейтрализации» мифологических черт образа и углублению реалистической обрисовки (А. Бербеницкая «Корпорация Деда Мороза»). При этом мифоним «Снегурочка» переходит в разряд имени нарицательного, у героини появляется имя собственное, что указывает на большую принадлежность к миру людей.

В целом внешний облик Снегурочки не подвергается глобальным изменениям ни в художественной литературе, ни в культуре. Наиболее устойчивые детали образа следующие: длинные светлые волосы, голубые глаза, светлая кожа, наряд белого либо голубого цвета как закономерная аллюзия снега или льда.

Между тем явно модифицируются взаимоотношения между Снегурочкой и Морозом. В результате можно выделить три их типа в художественной литературе: 1) нулевой; 2) родственный; 3) брачный.

Субстанциональная модификация Снегурочки строится по принципу антиномий: наличие/отсутствие акта творения из снега; таяние/сохранение жизни. Сам акт таяния может реализовываться либо не реализовываться в рамках произведения. Некоторые авторы актуализируют пути антропоморфизации Снегурочки через исполнение определенного ритуала (в сказке С. Прокофьевой и И. Токмакова «Подарок для Снегурочки», в сказке Вл. Даля «Девочка Снегурочка», в рассказах В. Каверина «Снегурочка» и «Легкие шаги»).

Нечеловеческая природа Снегурочки соотносительна и с мировосприятием персонажа (В. Каверин «Снегурочка», С. Иванов «Зимняя

девочка» и др.) Появляется ряд произведений, в которых мировосприятие Снегурочки чисто человеческое (А. Бербеницкая «Корпорация Деда Мороза», А. Жвалевский и Евг. Пастернак «Правдивая история Деда Мороза» и др.), бытовой хронотоп приводит к почти полной утрате мифологичности образа.

В зависимости от жанрово-стилевой принадлежности художественных произведений образ Снегурочки модифицировался от сказочной безымянной девочки из снега в народной сказке до дочери Мороза и Весны в пьесе-сказке А. Островского, представительницы инопланетной расы в научно-фантастическом рассказе К. Булычева «Снегурочка», олицетворения сердечного холода в музыкальной сказке М. Бартенева «Снегурушка», женского идеала, недостижимой мечты в лирическом стихотворении А. Асадова «Зимняя сказка», персонажа новогоднего праздника в сказочной повести А. Алексина «В стране вечных каникул», а также ледяного мага в романе А. Бербеницкой «Корпорация Деда Мороза», написанном в жанре мифологического фэнтези.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Ковалева Р. М., Приемко О. В. Интегративная фольклористика : учеб.-метод. пособие. Минск, 2017.
2. Елкина М. В. Сказочный сюжет «Снегурочка» и его интерпретация русскими писателями : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09. Челябинск, 2009.
3. Душечкина Е. В. Снегурочка и ее лики в русской культуре // «Снегурочка» в контексте драматургии А. Н. Островского : материалы науч.-практ. конф. / ред. Ю. В. Лебедев. Кострома, 2001. С. 137–148.
4. Душечкина Е. В. Дед Мороз и Снегурочка // Отечеств. записки. 2003. № 1. С. 236–241.
5. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. М., 1995. Т. 2.
6. Улыбина Е. В. Обыденное сознание в картине мира личности: психо-семантический подход : дис. ... д-ра психол. наук : 19.00.01. Ставрополь, 1999.
7. Веселова И. С. Случай Снегурочки: литературный персонаж, визуальный образ и жизненный сценарий // Изв. Волгоград. гос. пед. ун-та. 2014. № 10 (95). С. 109–115.
8. Бербеницкая А. Корпорация Деда Мороза. М., 2012.
9. Шамякина С. В. Модификации сказочных образов в литературе фэнтези // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб. навук. арт. Вып. 9 / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, Т. В. Лук'янавай. Мінск, 2012. С. 71–75.
10. Русские народные сказки / сост. М. А. Казберук. Минск, 1984.
11. Сологуб Ф. К. Снегурочка // Сказка Серебряного века : сборник / сост. и коммент. Т. Берегулевой-Дмитриевой. М., 1994.

12. Жвалевский А., Пастернак Е. Правдивая история Деда Мороза. М., 2016.
13. Елка : сборник материалов к новогодней елке для детей дошкол. возраста / отв. ред. М. Гутериан. М., 1938.
14. Булычев К. Снегурочка [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.misto.kiev.ua/BULYSCHEW/22-48.txt> (дата обращения: 30.09.2020).
15. Даль В. И. Девочка Снегурочка // Сказки русских писателей / сост., вступ. ст. и коммент. В. П. Аникина. М., 1985. С. 232–235.
16. Каверин В. А. Снегурочка [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/book/kaverin_veniamin/snegurochka.html (дата обращения: 30.09.2020).
17. Булычев К. Колдун и Снегурочка [Электронный ресурс]. URL: https://librebook.me/koldun_i_snegurochka/vol1/1 (дата обращения: 30.09.2020).
18. Кононенко О. А. Українська міфологія та культурна спадщина: міфологічні уявлення, вірування, обряди, легенди та їхні відлуння у фольклорі і пізніших звичаях українців, братів-слов'ян та інших народів. Харків, 2011.
19. Некрасов Н. А. Стихотворения и поэмы. М., 1971.
20. Островский А. Н. Снегурочка. М., 1966.
21. Андреев А. Н. Целостный анализ литературного произведения : учеб. пособие. Минск, 1995.

ВЕЧНО МОЛОДОЙ: МИНСК В СТИХАХ СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ ПОЭТОВ

Городские исследования – это интегративная область знания, включающая географию, историю, архитектуру, социологию и антропологию, фольклористику и этнографию, культурологию, искусствоведение и др. Изучение литературных произведений, тематически связанных с городом, неизбежно будет выходить за пределы «чистого» литературоведения. Такие исследования опираются на понятие городского текста, когда культура предстает в своей «одушевленности», т. е. места и события приобретают символический статус в представлении людей. И это не односторонний процесс. Литературные произведения, в свою очередь, влияют на формирование городского текста, а не только отражают определенные устойчивые представления о городе. Вниманию к минскому тексту стало возрастать сравнительно недавно¹. Безусловно, этот город не может сравниться ни с Петербургом, ни с Москвой, ни с Парижем – обладателями узнаваемого культурного облика – в разнообразии произведений, им вдохновленных и порожденных. Но со второй половины 1990-х гг. складывается значительный корпус текстов о Минске, которые фиксируют образ города, враждебного человеку, наполненного устаревшими или, наоборот, вновь созданными смыслами, занятого неодожденными и неукорененными в культуре объектами, назначенными выполнять функцию символов. Постоянство новизны и молодости Минска, осмысленное

¹ В области культурологии в 2017 г. была защищена кандидатская диссертация О. М. Соколовой «Семиотическое пространство Минска в памяти культуры», однако рост интереса к истории и культуре Минска отмечается и в связи с появлением большого числа материалов на специализированных сайтах, а также в популярных электронных журналах, в соцсетях («Планета Беларусь», «Минск старый и новый» «Минские истории», «The village. Беларусь», *Citydog* и др.).

в новейший период негативно, приходит в противоречие с одами советскому строительству, а также с феноменом современного «официального Минска», стирающего живые места памяти и культуры, неуправляемо прирастающие смыслами.

Чуждость и враждебность Минска человеку, однако, не специфически современное явление. Оно возникло с появлением городской тематики в белорусской поэзии в начале XX в. Книга А. Александровича «Па беларускім бруку» 1925 г. декларировала, что белорусская поэзия – не только крестьянская, сельская, что «городские темы, ритмы, мотивы ей также совсем не чужды...» [1, с. 13]. Со времени появления книги прошло менее ста лет. Она не была первым поэтическим освоением городской темы (первым, как и во многом в белорусской поэзии, здесь был М. Богданович), но эта книга, вдохновенная футуристическими проектами, идеями революционного преобразования жизни, впервые ясно обозначила не Вильню, не город вообще, а создала образ Минска – Менска. В стихотворении «Менскі рытм», которое В. Жибуль называет «манифестом в манифесте», много шума от фабрики, машин, завода, рабочих, которые после смены поют песни, для отдыха в их распоряжении «сад, бульвары, сквер». Это вызов крестьянской тишине, нерукотворной природе – всей прежней жизни.

В стихах 1920-х гг. город – это прежде всего фабрики, заводы. В таком преимущественном внимании сказалась и необходимость отличия от старого, крестьянского уклада в социалистическом строительстве, делавшем ставку на пролетариат, и авангардистская эстетическая установка, близкая футуризму, и действительная атмосфера индустриализации, быстрого строительства столицы. Напомним, что Минск – столица Беларуси с 1920 г., конституционно статус закреплен в 1927 г., и в середине 1920-х гг. рост и возвышение Минска – это еще становление, самое начало. В. Дубовка в стихотворении 1926 г. «Вуліцы шумам спавіты» представляет Минск как набросок будущего, еще не вполне настоящий город:

Менск, Менск!
Твае заводы –
больш на карыкатуры падобны.
Але ты расцьвіцеш,
але ты станеш сапраўдным горадам.
Менск, Менск!

Тады будуць заводы другія,
не для сальтэрскай вады ці піва.
Мы можа раней загінем,
але будзем імкнуща да мэты
напорна,
цярпліва [2].

У белорусских поэтов, не захваченных революционно-футуристическими идеями, сохранилась, а потом и стала традицией печаль по утраченной деревне:

Я вёскі сын!.. лясоў і поля...
Мне міл і дораг іх прастор,
Люблю разгульны шум прывольля,
Не ліхтароў агні, – а зор (М. Машара, 1935 [2]).

Город долгое время оставался «чужд» белорусской поэзии. Укрепившись на позициях традиции, природность, патриархальность стали отличительными чертами белорусской поэзии, и когда вместе собирается большой корпус текстов традиционных, имеющих целью представить лицо белорусской поэзии, то это качество особенно заметно и позволяет говорить об особой черте белорусской ментальности – о стремлении «уберечь патриархальный мир от примет и предметов городской цивилизации как разрушительного начала»¹.

История Минска и история белорусской поэзии оказались в схожих обстоятельствах: они развивались насильственным способом, не раз начиная с чистого листа, не имея непрерывной преемственности. Во второй половине 1930-х гг., когда национальная и художественная самобытность карались смертной казнью, Минск вновь оказался на перекрестке политических интересов. И уже с 1939 г., по сути, историей города управляли внешние силы, нимало не заинтересованные в сохранении его исторического облика и не осведомленные о нем. В этом году город переименовали, к Беларуси присоединили западные области, а уже через два года Минск – центр Генерального округа Белоруссия, составной части рейхскомиссариата Остланд.

После 1944 г., как точно заметил Т. М. Бон, не происходило «возрождения», которое должно было подразумевать «восстановление зданий и консолидацию общества»: «От “старого” Минска, столицы царской губернии (обратим внимание, какой именно Минск немецкий историк называет “старым”. – *Авт.*), города еврейских торговцев и русских чиновников, ничего не осталось. Вместо этого возникло то, что было запланировано еще в межвоенное время, а именно “новый” Минск, столица одной из советских республик, в действительности – город пролетаризированных белорусских крестьян... О существовании урбанизированного социума, кроме слоя партийной общственности, не могло быть и речи; общество скорее представляло собой своеобразное смешение различных социальных слоев и суб-

¹ Отмечено в рецензии Г. Ермошиной на белорусский том серии «Из века в век», составленный А. Кожедубом и Л. Турбиной (Дружба народов. 2005. № 8. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2005/8/skvoz-rodstvennyj-alfavit.html> (дата обращения: 28.10.2020)).

культур. Из-за своих многочисленных кварталов с деревянными постройками Минск походил на огромную деревню» [3, с. 6].

Облик Минска был заново создан, и, вероятно, с тех пор главным мифом города стала постоянная новизна или вечная молодость:

І ты закрасуеш, наш Мінск старадаўны,
У плошчах, садах зацвіцеш,
У новых калонах пад сотнямі веж,
Зноў юны, прыгожы, магутны і слаўны (Я. Колас, 1947).

Этот миф вполне созвучен образу Молодой Беларуси, воспетому в белорусской лирике начала XX в. Особенность пути белорусской литературы от лирики к эпосу и роману, а не наоборот отмечал О. А. Лойко: если Молодую Суоми воспевал карело-финский эпос, то Молодую Беларусь – лирика Я. Купалы, Я. Коласа, М. Богдановича [4, с. 10].

Вечно молодой Минск, возникший «на выжженной земле, в пространстве, расчищенном от культуры» [5, с. 124], получил единственную устойчивую и бесспорную свою черту – советскость – и начал новый этап истории, когда она стала анахронизмом. Все подступы к теме Минска 1990-х гг. – в эссе, воспоминаниях, заметках – обязательно фокусируются на приметах распада: «То время вообще было богато промежуточными (между бытием и небытием) формами, впоследствии замененными муляжами и пустотами. Во дворе дома на Красной стояли безрукие, но бодрые пионеры. Бетонные мишки и бюст (Ленина – может, Павлова) на территории больницы возле “Динамо” были выкрашены одинаковой с корпусами зеленой краской, а сильно разложившиеся трупы крокодила и медведя за консерваторским лицеем были ярко-розовыми. На месте нынешней “Журавинки” стояла безголовая красавица, а во дворе напротив филфака БГУ – железобетонные ноги (кажется, в сапогах). А Верхний город натурально лежал в руинах» [6, с. 167].

В 1999 г. О. Смирновой был организован проект «Минск – город с лицом», результатом которого стала выставка в Минском планетарии, фильм «Тело Города». Директор планетария разрешила выставку с условием, что перед началом будет прочитана лекция, и О. Смирнова выбрала тему черных дыр¹. А «перед открытием выставки повсюду в городе появились черные наклейки с ладонь величиной – они символизировали те же черные дыры, которые

¹ Подробнее о проекте можно прочесть в эссе О. Смирновой «Минск глазами». Оно было опубликовано на сайте takaya.by, не существующем в данный момент. Автором была предоставлена ссылка на частный блог <http://forum.esmasoft.com/viewtopic.php?p=34841&sid=005d88c684153e06e1504ef73761d470&fbclid=IwAR096PTd9H3VOe8e3sV-npQFPS9ZAUVGkLJUn8Q4kDF4LDPQ2ixdJId4m8>, где текст еще доступен.

потихоньку высасывали из города все содержание. Поэтому и закрытие этой выставки проходило в зале с голыми стенами...» [6, с. 168]. Желание преодолеть «особый минский культурный феномен – чувство “незанятого” пространства, восторг первопроходства и упоенное освоение “диких” территорий» [7, с. 124] наполняло пустоту смыслом анахроничного советского города-музея (О. Смирнова), Города Солнца (А. Клинов), «школы» нонконформизма (Д. Строчев).

Само название «Минская школа» оксюморонно, а идея привлекательна своей необходимостью и противоречивостью. Школа подразумевает общность и наследование творческих принципов, тогда как минская литературная среда – это творчество одиночек, непонятых, непризнанных и непринятых. Школа, созданная постфактум, производит сбор, аккумуляцию литературных практик, что способно противостоять вечному «нічога няма»¹.

Многие поэты, символически причисленные к «Минской школе», осознавали Минск как враждебное пространство. В стихах В. Блаженного Минска нет, как и сам поэт для этого города не существовал. О Минске он говорил как о «тюрьме» или «норе». В письме: «Излишне сообщать, что в моей родной тюрьме, именуемой городом Минском, никакой реакции все, что написано обо мне, не вызвало, если бы даже я был человеком с планеты Марс, внимание общественности занято было бы ценами на центральном рынке» (18.III.99) [9].

Алексей Жданов, художник и поэт, не называя Минск, не используя приемов локализации, создал его впечатляющие и узнаваемые образы, живописные и литературные. Одно из стихотворений он начал сравнением «Город, как общее место...». Это некое страшное, неопределенное Оно, наделенное при этом чертами живого существа, безликого, с вывихнутой нравственностью такой же, как и у его жителей: «пишет невеста доносы / на жениха дорогого», а город – «кажется город доносом / рабским, ночным, анонимным» [10, с. 30]. На многих картинах А. Жданова город изображен неопределенно, с высоты, но образ Минска опознается в своих измененных архитектурных деталях: Оперный театр, увенчанный шпилем, отблески огней, в которых угадывается монумент на площади Победы, филармония, беседка на Свислочи. Город и его жители, мутанты, как и в стихах, представляют собой одно целое: дом может выходить из головы человека или рука может уходить в городской пейзаж («Одиночество», 1990). От других мест, многократно изображенных А. Ждановым (Вечный город Иерусалим, колымские пейзажи), Минск отличает почти полное отсутствие неба и воздуха, пространства, не заполненного хаосом или лицами мутантов. И при всей лаконичности

¹ «Беларусы твораць міф наадварот. Прыкідваюцца, што ў іх нічога няма» [8, с. 133].

средств изображения Минск как в картинах, так и в стихах страшный, странный, искореженный, но всегда узнаваемый. Это узнавание происходит с людьми разных поколений, арт-критик Т. Артимович за свидетельствовала свое впечатление от выставки А. Жданова 2013 г.: «...С картины, на фоне какого-то странного, темного, зловещего города, на меня смотрели существа с круглыми серо-синими лицами и выпученными (то ли от ужаса, то ли от безнадежности) глазами. Это было “Хмурое утро” Алексея Жданова. Город за спиной этих существ как будто нельзя было опознать – фантазия или страшный сон художника? – но я узнала этот город. Это был Минск, на окраине которого (картина датировалась 1989 годом) в этот момент спала я» [11]. Минск А. Жданова не имеет точных примет пространства и времени: лица мутантов не меняются, его города – это «телесные» холмы, светящиеся «нервные системы», приподнимающие тяжелые потрясенные головы [12, с. 12]. Минск предельно обобщен, лишен индивидуальных черт, это «общее место», месиво, которое и живет, и дышит как единая масса: «Как программа “Время” – снится сон, / общий на один микрорайон» [10, с. 66].

Мотив сна и сонный город очень часто возникают в его стихах («Спит ворона на заборе...», «В моем районе – одни засони...», «Век свой проспять без просыпу...», «Я бы сказал: Айда, – / Людям, – обратно в сны!»). Это постоянное небодрствование как отсутствие сознания, сумеречность в равной степени характерны и поэзии, и живописи А. Жданова. Иногда сонливость пространства иронична, но в простых словах, в лаконизме выражения трагизм возникает сам собой, поскольку констатируется вечная безнадежность:

Тот, кого помнят, – позабыт.
Все, что не надо, – позабыто.
Луна сияет. Город спит.
Пьет гордый мальчик из копыта.

Напился – и козленком стал.
Он статус получил: козленок.
Луна сияет. Город спал.
Лишь иногда зевал спросонок...

(«Тот, кого помнят, – позабыт», 1978).

И даже в редких всплесках оптимизма, единичных в его стихах, ощущается одна устойчивая эмоция – безысходность, поскольку описываемые ситуации не новы, они повторяются «снова» и «опять»:

...Я снова здесь. Пришел опять.
Мой милый город... Счастье, где ты?
Не надо плакать. Стыдно спать.
Спят всевозможные предметы.

Проснитесь, вещи! Встань, предмет!
Глянь, как по-щучьему веленью –
на кромке льдов, на грани лет
идет, идет одушевленье
(«Как эта улица нежна!..», 1980).

Как «общее место» Минск фигурирует в стихах Людмилы Русовой. И так же, как и в картинах А. Жданова, в одном из минских стихотворений Л. Русовой можно обнаружить отсылку к Вечному городу:

если ехать по немиге,
выход из-под земли метро прямо в свято-духов монастырь,
невыразимая печаль о городе вечном, –
сам, неприкаянный и неутешенный остров
в городе замкнутом, перекошенном, меченом, –
маэстро, как жилось вам среди монстров,
как уцелели, не согнулись, как и не солгались, –
в муравейнике города бедном, темнотой кишасщем,
заполняя общее место застывшего смысла... [13, с. 99].

Маэстро, к которому обращено стихотворение, это Израиль Басов, которого Л. Русова почитала и выделяла среди минской богемы за бескомпромиссность.

В этом фрагменте, как и в других стихотворениях, присутствует несколько мотивов, позволяющих говорить о том, что Л. Русова и А. Жданов создали единый образ Минска: «монстры» Л. Русовой родственны «мутантам», город «замкнутый, перекошенный, меченый», «бедный, темнотой кишасщий» – так словесно можно передать особенности пространства минских полотен А. Жданова. «Общее место застывшего смысла» звучит как перифраза, как иносказательное обозначение Минска. Не назвать и не определить его стремился и А. Жданов («Город, как общее место, / непререкаем и страшен...»). Это некое художественное табу – запрет на произнесение имени, чтобы не потревожить страшный, враждебный дух.

В стихах Л. Русовой топонимы, связанные с Минском, единичны. В нескольких стихотворениях как рефрен повторяются строки «пыль немиги пыль немиги», «воды немиги воды немиги». Пыль и вода Немиги становятся метафорой времени и пространства – гносеологической, поскольку, повторяя и варьируя ее, она пытается их постичь. Историю Минска она представляет через идеи хрупкости и стойкости пыли. Пыль гибнет в результате преобразования древнего пространства при помощи реставрации. Определенная оценка дана тому, что возникло в итоге:

...абсурдно совдепии пространство,
построенное на контурах убогих... [13, с. 94].

Этот итог лжив, и в стихотворении многократно подчеркивается марионеточность, фальшь, пошлость полученных имитаций, замесивших даже не первоначальные формы, а смысл:

...под наслоением фальшивых мостовых
желанием смысл облагородить имитацией,
упрятав кондовой тяжестью пыль хрупкую немиги [13, с. 94].

Пыль является «опорой», средством сдерживания неостановимого потока, осуществляя связь, или, как пишет Л. Русова, «конэкшн» времен.

Метафора пыли возникает еще при одном минском топониме:

городская суета, изнемогающая в скуке сучьей,
изломала деревьям сучья,
в отместку ей в лицо беззвучно
ветер гнал стеклянную пыль уручья [13, с. 94].

Сюжет этой миниатюры достаточно статичен, несмотря на наличие действий. Это изображение микрорайона, лишнего деревьев, сплошь состоящего из жилых домов со множеством окон (таким, во всяком случае, представляется реально-зрительная основа образа стеклянной пыли). Интересно, что топоним Уручье входит в моноритм и в силу того, что рифменное созвучие всегда обладает семантикой, оказывается в нелестной для себя связке смыслов. Также заметим, что фигура пыли в разных стихах Л. Русовой наделяется подобными свойствами: пыль Немиги «мстит, продолжая бытие физически» [13, с. 94], пыль Уручья ветер гонит «в отместку». Город враждебен, художники умирают непризнанными – таковы мотивы стихотворений Л. Русовой, в том числе посвященных А. Жданову, И. Басову, такова и ее собственная судьба.

Двойное имя города – Минск и Менск – использовал в своей двухчастной книге сонетов поэт С. Минскевич. Небольшая книжка, в которую вошли 9 + 9 сонетов (в сумме это число «Крымских сонетов» А. Мицкевича), имеет предисловие, авторский комментарий, послесловие, а также иллюстрации – минские виды Н. В. Дучица. Такой аппарат выглядит избыточным для сравнительно небольшого количества текстов, однако стремление объяснить, а значит, сделать значимым буквально все: все образы, компоненты, структуру, историю книги, как и упомянутые в стихах места и события, – по прошествии времени уже не кажется лишним. Во многих стихах упоминается то, чего уже нет, как и графика Н. В. Дучица запечатлела уже несуществующие в 1990-х гг. детали Минска. Книга была издана в 2002 г., и она, как и многие другие минские тексты, стала своего рода свидетельством быстрого и неостановимого изменения города. Определенного образа Минска в сонетах будто и нет, в них чередуются картины, виды и ситуации, поданные с позиции наблю-

дателя. В этом и проявляется определенное свойство города: многие минчане – приезжие, для них город даже по прошествии многих лет не становится своим. Первую часть завершает сонет «Пілігрым», в котором использована параллель с коршуном, летящим над городом:

...І азірае дол пад гострым кіпцюром.
Нібы цікаўны госьць, ён бачыць нашы дзівы...

Традиционен переход к «я» – прием параллелизма отсылает к классической поэзии:

Таксама вось і я у горадзе сваім
Як быццам прыхадзень, турыст і пілігрым.
Перада мной ляжыць край родны, край знаёмы,
І разам з тым – чужы, нязносны, невядомы.
І колькі трэба шчэ прайсьці па ім, у ім,
Каб я вярнуцца змог назад, ізноў дадому [14, с. 27].

Пилигрим станет персонажным альтер эго в драматических диалогах VII и VIII сонетов второй части. Его собеседником является обобщенная Спутница.

В книге заметно чередование высоких вневременных, лирических сонетов с теми, которые связаны с современностью. Первые звучат элегически, тогда как вторые ироничны. В упомянутых драматизированных сонетах в первом – «Дарога над ямай» – сама тема требует строгости стиля и формы – речь идет о безымянных могилах, возможно, о яме на улице Мельникайте, где были убиты тысячи евреев Минского гетто. Второй диалог «Ракаўскае прадмесце» строится как лирическая реплика – хвала Раковскому предместью с его хлебным ароматом, завершающаяся житейским вопросом «какие планы?» и ответом Пилигрима. Заметим, что знаменитого Минского хлебозавода № 1 с 2016 г. не существует, и хлебный дух, бывший знакомым для этого места с 1927 г., остался в истории, запечатленный в воспоминаниях, стихах, прозе.

Фактом истории 1990-х – начала 2000-х гг. осталась и бурная молодежная жизнь Александровского сквера, прозванного Паниковкой или Паникой. Паниковским молодежь назвала скульптуру фонтана «Мальчик с лебедем», установленную в 1874 г. Большой художественной ценности эта скульптура не представляет, поскольку является лишь одной из многочисленных копий, украшавших городские сады разных городов, но для Минска это историческая ценность, так как «Мальчик» – единственная сохранившаяся скульптура из довоенных времен. Он изображен на логотипе альманаха «Минская школа», на обложке книги мемуаров Л. Турбиной «Огни на воде» – эта скульптура имеет, безусловно, символический, знаковый смысл.

В конце 1990-х гг. сквер был местом, где любила проводить время молодежь Минска. Пили пиво, и территория сквера была поделена между собирателями бутылок, которых называли *bottle hunter*, а бомжи были такой же неотъемлемой частью сквера, как и молодежные компании. Сонет С. Минкевича описывает место таким, каким оно было в 2000 г. (этот, как и другие сонеты книги, точно датирован – день, месяц, год):

Тут любяць піва піць і я, і ты, і ўсе,
Хто любіць піва піць, хоць люд бывае коўзкі.
Трымае лебедзя маленькі Панікоўскі,
А трохі падрасьце – дык пойдзе на гусей.

Прыходзяць дзеўчыны ва ўсёй сваёй красе,
І хлопцам гэты сквэр гасьцінны і сяброўскі,
Ды сем будынінаў яму сьціскаюць косткі:
Краіны саркафаг, як слон, на пляц насеў,

Налева – портык стаў, бы працы ўвасабленне,
Вунь там была царква, цяпер – клюб ваяроў,
Насупраць сьветлы храм тутэйшых песьняроў,

Далей падлеткаў дом і гмах пастанаўленьняў –
Чакаюць на прыём там чараду паслоў.
Як добра, што хоць ёсьць палацык вызваленьня [14, с. 24].

Для минчан 1990-х гг. комментарии к этому тексту излишни, в книге, однако, объяснено и сленговое название сквера, и каждое упомянутое здание, в том числе приведена одна из многих городских легенд, связанных с первым общественным туалетом («палацыкам вызваленьня»). Роскошный для здания с такой функцией внешний вид породил легенды о том, что туалет был построен как копия усадьбы – либо помещика, не заплатившего архитектору за работу, либо безответно влюбленного в его дочь (С. Минкевич привел первый вариант [14, с. 55–56]). Однако комментарии к этому стихотворению уже сами стали фактом истории, так как зафиксировали то, чего уже нет: центр города значительно изменился, сохранившиеся здания имеют другую функцию. Вместо общественного туалета, который был построен именно в таком качестве в начале XX в., с 2012 г. – кассы Купаловского театра, а «палац прэзідэнта» («гмах пастанаўленьняў»), бывшее здание ЦК КПБ, теперь отдан Администрации Президента.

В книге С. Минкевича, изданной в начале XXI в., запечатлены приметы именно этого времени, и близкая современность со всей очевидностью засвидетельствовала, что Минск продолжает оставаться «вечно молодым». На реализацию этой идеи работают не только словесные тексты, но и сама полиграфия: нечеткая печать превратила

графику Н. В. Дучица в исчезающие виды Минска. Они историчны уже по отношению к началу 2000-х гг. (художника не стало в 1980 г.) и вступают с сонетами в своеобразный диалог, а во втором десятилетии XXI в. это уже лишь тонкий контур: места Минска узнаются благодаря сохранившимся крупным зданиям, тогда как сами виды: деревья, фонари, перспектива – стали другими.

Сонеты С. Минскевича подчеркнута классичны, литературны даже в своих контркультурных мотивах, что создает ряд дополнительных эффектов, а в сочетании с позицией отстраненного наблюдателя-пилигрима фиксируют, как мы отмечали, по большей части нейтральную и оптимистическую панораму Минска. Когда фигура субъекта не нейтральна и наделена пародийными чертами, а сам текст становится сплошь сказовым, игровым, мы получаем выразительно маркированную художественную трактовку. Таким представлен Минск в книге Ярилы Пшеничного «Пішчавыя лішкі». Изданная в 2011 г. музыкантом, художником, акционистом Владимиром Банько, она стала детищем созданного им персонажа – поэта-трибуна, сосредоточившего в себе все черты типичного столичного жителя, вероятно, в первом поколении. Как и его литературный предшественник Козьма Прутков, Ярило Пшеничный смешон своими претензиями на ум, наблюдательность, осведомленность, которые основываются на том, что всем известно или внушается СМИ. «Поэт-трибун» настолько известная фигура, что в 2008 г. публиковал интервью «Страна “нішчых духам”» и городские легенды. Пшеничный пишет, говорит и рассуждает, как и большая часть жителей Беларуси и ее столицы. Он разоблачил, пожалуй, все основные мифы о процветающей Беларуси, десакрализовал новые «национальные ценности», в числе которых – новые здания Минска. В стихах Пшеничного воссоздается не архитектурный, а культурный образ города, хотя есть и стихотворные тексты со знаковыми топосами Минска. Одно из них озаглавлено *Einstürzende Neubauten* – это название популярной немецкой группы можно перевести как «Разрушающаяся новостройка». Сам текст лаконичен:

будаўнікі
павінна быць сорамна
гэта поўны абзац
сёння бальніцы
а заўтра
хакейны палац? [15, с. 15].

Полны иронии строки о перестройке улицы Танковой: герой искренне возмущен и опечален тем, что милых его сердцу мест больше не будет. Но предмет иронии здесь не суть изменений, а те ценности, о потере которых сокрушается Пшеничный:

...у каледжы лёгкай прамысловасці
жадаў стаць дольчай ці габанай
цяпер ад гэтага будуць адны ўспаміны
бізнэс-цэнтар там пабудуюць паганы

у мэдзісан-клабе каціў свой першы шар
цяпер архітэктар алоўкам знішчыў абшар

у клубе прылічным што называўся бліндаж
я першы раз у жыцці пачуў агурбаш... [15, с. 34].

Уже по двум кратким цитатам можно заметить, как много в языке Пшеничного иностранных слов. Испанский, английский, немецкий – в стихах так много иноязычия, что само определение языка Пшеничного как «трасянки» становится проблематичным. Это мешанина разговорного сленга, элементов «тарашкевицы», реалий и стилей из самых разных областей. Тем более комично выглядит уверенный патриотизм Пшеничного и его антиамериканская и антизападная ориентация. Первое стихотворение в книге озаглавлено *Ooors* и представляет собой антиамериканский памфлет. Остроумные и неумелые рифмы, забавные сравнения и штампованные оценки – все это дает еще один уровень контраста:

сачы за гісторыяй
закаціўся зьніч
вы ўжо не буш а
леанід ільліч

як жа айцец выстругаў
такага бураціну
які зруйнаваў
ую краіну

беларусь вырашыў навучыць дэмакратыі
а ў самага пад носам шмат парнаграфіі... [15, с. 18].

И особенно трогателен финал, где высказана расхожая патриотическая идея о белорусском вкладе в американскую независимость (в лице Тадеуша Костюшко), да и в целом – что «у нас» буквально всё лучше, чем где бы то ни было:

вкл навучала нас дэмакратыі
а вы бруднай лапай усю ідэю ізгадзілі [15, с. 6].

Пшеничный в стихах откликается на все, что вызывало и продолжает вызывать полемику в обществе: строительство АЭС, ужесточение контроля на транспорте, алкоголизм и наркомания, корпоративные вечеринки, опыты на животных, Ирак и Саддам Хусейн, увеличение пенсионного возраста, дружба с Китаем и др. Из всего этого скла-

дываецца картина нишэй страны с униженными обывателями, не знающими и не понимающими ничего за пределами своего опыта. И тем смешнее звучат гордые патриотические заявления:

...за мяжой у тысячу раз
усё даражэй
у беларусі толькі
усё смачна й танна [15, с. 58].

Американский турист обязательно должен откликнуться на такое приглашение:

...у нас на вёсцы вельми добры адцяг
самагон цыбуля хрэн и сельмаг...
дзеўкі на вёсцы – супер и клас
забудзеш пра мэры и родны тэхас [15, с. 25].

Пшеничный с восторгом принимает участие в городских праздниках. Один из них – празднование Нового года на Октябрьской площади, где, как известно, с 2005 г. ставят искусственную елку, а прежде ее составляли из нескольких живых. Ярило Пшеничный «искренне» рад предстоящему веселью вокруг «лесной красавицы»:

гэць сумота
гэць работа
скончыца нядзелька –
на кастрычніцкай паставяць
супер-пупер елку
добрая пушыстая
метраў трыццацьпяць
ты вярнулась з лесу
зноў да нас апяць... [15, с. 9].

Эта нелепая в наивном стихике точность «метраў трыццацьпяць» является действительной точностью: высота столичной елки 35 метров. В других стихотворениях ирония не способна скрыть действительное представление о том, почему у нас «все хорошо»:

непатрэбна мне кухні японскай
віскі-рома альбо матэ
адзін дзянёк пажыць я жадаю
у тэлеэтэры краіны маёй – онт [15, с. 21].

В книге фигурируют разные города и страны: Нью-Йорк, Киев, Москва, Петербург, Берлин – и постоянно Пшеничный сравнивает их с родиной. Ценности жителей Минска выражены в стихотворении «Гандлёваму цэнтру»:

добра як у сталіцы-цэнтры
досьць як цяпло
і ніхто і не заўважыў
што я выпіў
прынясённае бухло [15, с. 11].

Всю обложку книги занимает фото зала, на лицевой стороне лежит слегка зеленоватая картошка. В мире Ярилы Пшеничного это главные «культурные» ценности белоруса, его «пiшча» и основа жизни. Необходимые же общественные ценности и символы веры создаются конструированием статусных объектов. В роли таковых не могут выступать немногочисленные исторические сооружения или места, поскольку вместе с историей такой объект вмещает память и культурные смыслы. Для такой роли лучше всего подходят новостройки. Новые достопримечательности Минска, претендующие на статус культурных ценностей, – это «Минск-Арена» и Национальная библиотека¹.



Национальная библиотека с ее историей всенародного строительства, включением в экскурсионные маршруты быстро стала мемом, предметом анекдотов, т. е. новым культурным мифом².

Национальной библиотеке посвящена одна из легенд Ярилы Пшеничного: «Калі ўсе мiнчане засынаюць, Нацыянальная бiблiяцека марудна-марудна скотваецца са свайго фундамента, а потым набiрае хуткасьць i коiцiца па Мiнску. Помсьцiць нам. Катаiцца па мiнскай кальцавой, па прасьпектах, па вулачках i дворыках. Ды так набiрае хуткасьць, што i не заўважна яе, ня бачна зусiм. Толькi вечер праносiцца мiма цябе. Я вось сам неаднаразова адчуваў нейкi странны вечер: пранясецца мiма цябе i зьникне. Людзi кажуць больш, ужо i ахвяры ёсьць. Так, пачала яна людзей давиць. Ды i будынкi iншыя бурыць. Вунь, памятаеце, калi вежа на турме абвалiлася? Гэта ўсё яна, бiблiяцека гэтая нацыянальная» [16].

¹ В описании проекта *Welcome to Belarus* (2012), в котором семьи из США, Германии, Франции, Южной Кореи, Китая и Испании за 4 дня должны были «как можно подробнее изучить достопримечательности одной из областей нашей страны», из достопримечательностей Минска названы две: спортивный комплекс «Минск-Арена» и Национальная библиотека (газета «Минский курьер». URL: <http://mk.by/2012/08/24/67899/> (дата обращения: 24.08.2012)).

² Фото из сообщества «ВКонтакте» «Партия гаражного кооператива». URL: https://vk.com/wall-76208592?offset=180&z=photo-76208592_456239564%2Falbum-76208592_00%2Frev (дата обращения: 28.10.2020).

Национальная библиотека стала отправным образом в «Лоскутной оде» Д. Строева, стихотворении, в котором важен городской текст, а поэтическая топография может быть прочитана как актуально политическая [17]. Библиотека названа «избой», «первочитальней», «плазменной друзой» – каждое именование метафорично. Взгляд на город дан сверху:

...привстав на цыпочки
с недетской крутизны
за парком наблюдает колесо
 бери покруче
уже до солнца нам рукой подать... [18, с. 27].

В этих строках имплицитно присутствует образ библиотеки, поскольку весь текст организован вокруг него¹. Упоминание колеса обозрения (наблюдения) в парке, как нам кажется, выступает основанием для сравнения: «бери покруче», т. е. строится что-то большее, откуда «до солнца нам рукой подать», следовательно, еще и более важное идеологически («нам»). Здание библиотеки оборудовано смотровой площадкой, ставшей обязательным пунктом всех минских туристических маршрутов. Вид, открывающийся с нее, не вмещает ни одной исторической достопримечательности города (за исключением, может быть, Восточного кладбища), ограничиваясь ближайшими районами – туристы видят современный этап существования города с многочисленными новостройками.

Национальная библиотека действительно может претендовать на звание наиболее знакового места Минска, поскольку концентрирует в себе все важные для современного этапа белорусской жизни смыслы. Построенное как «храм белорусской культуры», как «алмаз» белорусских знаний, здание функционирует как успешный туристический объект, а также выполняет целый ряд других функций, связанных с жизнью тела: кроме посещения обзорной площадки, Национальная библиотека приглашает в собственный физкультурно-оздоровительный комплекс, сауну, кафе-бар, ресторан.

Стихотворение Д. Строева было написано в 2006 г.² (библиотека была открыта летом того года) и содержит один устаревший

¹ Мы полагаем, в частности, что и строки «а нам оставлена палатка не палатка / почтовый камень угловой / куриной памяти закладка» также метафорически характеризуют библиотеку, а не знак нулевого километра, установленный на Октябрьской площади, как полагают Я. Ананко и Г. Киршбаум. Сложная метафоричность допускает разночтения и, думается, автор не стремился к топографической точности своей художественной картины Минска.

² Так оно датируется в живом журнале автора: <https://strotsev.livejournal.com/tag/лоскутная%20ода>. В книге «Газета» тексты не датированы.

топоним: «Сорочий хвост Скорины / избой прищемлен...». Проспект Ф. Скорины был переименован в 2005 г. в проспект Независимости, и памятник первопечатнику, который не находил себе места в городе с конца 1990-х гг. и был установлен в итоге около библиотеки, топонимически уже не был связан с проспектом.

Постоянным топосом Минска, ее неизменным графическим образом можно считать Комаровский рынок. По своему естественному назначению он не предусматривает никакой духовности, никаких метафизических ценностей. В поэтических текстах, посвященных рынку, обилие еды и людей, сосредоточенных в одном месте, подчиняется требованиям художественного дискурса – становится образом. Комаровскому рынку посвящен первый сонет в книге С. Минскевича. Трехчастная структура сонета выстраивает следующий смысловой ряд: поэт, уподобляясь ладье, попадает в «людзкі прыбой», поток несет его мимо еды, которая описывается нам в традициях, напоминающих одновременно Г. Державина и «Новую зямлю» Я. Коласа, в третьей части замедляется ход стиха и сонет переходит к более возвышенному пафосу, завершаясь печальным риторическим вопросом:

...За выйсьцем люд жуе – там пахне шашлыкамі.
Пачуеш нават дождж, як абвастрыш свой нюх.
Тут безыліч водараў – дзе ж беларускі дух? [14, с. 11].

Подчеркнуто телесный характер топоса явлен в стихотворении Ю. Тимофеевой «Сэрца-Камароўка». Все детали, и живые, и неживые, представлены в своем телесном видении:

Камароўка, я хачу стаць нябачнай
каб дакрануцца да ўсіх тваіх прадавачак
каб гладзіць ім валасы,
папраўляць ім каптурыкі
і пацеклюю ад задухі туш
каб нюхаць іхнія кішкі
каб гладзіць косткі
іх вэнджаных скумбрыяў
каб браць у далоні бульбу
гладкую чыстую
клубень за клубнем
глядзець у яе свядомыя вочкі
і складваць назад
на люстэркі вагаў... [19, с. 268].

В таком ракурсе обращение к Комаровке «сэрца горада» работает как деметафоризация, т. е. превращает переносное значение в прямое, однако это последнее существует как таковое только в рамках данного художественного мира. Безусловно, это не деметафориза-

ция как таковая, а перекодировка. Комаровка – адресат в этом стихотворении, и его концовка написана на пересечении двух жанров адресованной лирики – оды и молитвы:

...ты багатая, Камароўка
ты поўная ты ўся для нас
кармі нашы вочы
нашы вушы насы
нашыя пальцы
прагнуць цябе
нашы гарадскія сэрцы
адбіваюць свой рытм
у суладдзі з тваім [19, с. 269].

Такая трактовка образа Минска не специфична в художественном мировоззрении Ю. Тимофеевой с ее повышенным вниманием к телесной сфере. Однако специфичен в данном случае сам путь конструирования телесных метафор. Это можно увидеть в сравнении. В подборке для журнала «Двоеточие», где были собраны стихи о городах, Ю. Тимофеевой в переводе И. Кивы опубликовано, в частности, вдохновленное Парижем стихотворение «Блошиный рынок». Это «парижское Зазеркалье», как и положено рынку, переполнено предметами, которые, однако, «не тождественны самим себе», это «знаки вещей», и это свойство движет лирическую мысль прочь от материальности в сторону воспоминаний, «образов красоты» и др. [7]. Иными словами, мы видим полностью противоположные геокультурные коды: Комаровка сама уподоблена сердцу как органу, в то время как парижский блошиный рынок являет «невещественную» сторону вещей, как и сам предстает Зазеркальем Парижа.

В стихотворении «Сэрца-Камароўка» сосредоточенность на телесной образности значительно снижает жанровый потенциал интонации хвалы, и в итоге сохраняется лишь жанровая оболочка оды. «Лоскутная ода» Д. Строцева связана с поэзией О. Мандельштама вообще и наиболее тесно – с его «Грифельной одой» (убедительно показано Я. Ананко и Г. Киршбаумом [17]). Особое «косноязычие», которое названные исследователи отнесли к проявлениям художественного билингвизма, определяет специфику жанровой природы и отсылает, на наш взгляд, к оде 1937 г. «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...», написанной, как полагал И. Бродский, в «форме языкового неповиновения», т. е. одновременно и оды, и сатиры (см. об этом [20, с. 166–167]).

«Чистые» оды Минску, воспевающие его молодость и красоту, военное прошлое и славное настоящее, слагали советские поэты П. Бровка («Сталіцы Беларусі!», «Родны горад»), П. Панченко («Мінскія святы», «Песня пра Мінск»). В этих и подобных стихах кроме

обязательного мотива послевоенного возрождения из руин заметно желание подчеркнуть международную славу города. На праздники в Минск съезжаются «госці з паўсвету» (П. Панченко), им любуются «індусы, французы і фіны» (П. Бровка), Минск в соответствии с жанровыми законами оды поднимается до города планетарного масштаба («Усюды так светла і ярка, / Што з космасу Мінск наш відзён», – писал П. Панченко).

В основе официального гимна города Минска, утвержденного в 2001 г., стихотворение И. И. Панкевича, написанное к 40-летию БССР в 1958 г. и положенное на музыку В. Оловниковым. «Песня о Минске» была написана на русском языке, ее первая строка «Широким проспектом шагаю...» пришла к автору во время прогулки [21]. Весь текст – о счастье, молодости и любви, гордости за город – написан в эмоциональном одическом ключе, однако в стихотворении сильна субъективная позиция «я», «мне», есть строки, которые в самой малой степени отвечают торжественной значительности оды или гимна:

И парки твои, и бульвары
Люблю я вечерней порой,
Близки мне влюбленные пары
И шелест листвы молодой.

История гимна знакова и может быть рассмотрена как часть историко-культурного образа Минска. Процитированная газетная статья озаглавлена «Неизвестный автор минского гимна Игнат Панкевич», однако в данном случае речь идет о том, что автор слов И. И. Панкевич не получил признания как поэт, не имел ни одного опубликованного сборника стихов, но на его стихи писали песни известные белорусские композиторы. Действительно неизвестным является переводчик текста на белорусский язык, хотя именно в белорусскоязычном варианте он был утвержден в качестве гимна города. Оригинал далеко не совершенен ни содержательно, ни формально (в приведенном четверостишии можно видеть стилистически неточный оборот «Близки мне влюбленные пары...»), но анонимный перевод значительно слабее оригинала. Сравним припев в двух вариантах¹:

Пусть взлетает песня птицей
Над родимой стороной
О тебе, моя столица
Белоруссии родной.

Хай удалеч песня мчыцца
Над краінай дарагой.
Ты спявай, мая сталіца,
Родны сэрцу горад мой.

¹ Текст гимна, а также решение Минского городского Совета депутатов от 24 октября 2001 г. № 207 «О гимне города Минска – столицы Республики Беларусь» представлены на сайте <https://24minsk.by/gimn>.

В оригинале припев состоит из одного предложения, смысл которого в том, что песня взлетает над страной и это песня о столице. Припев гимна, который повторяется трижды, содержит два русизма («удалеч», «мчыцца»), а два предложения, на которые распалась строфа при переводе, просто пристыкованы друг к другу, смысловой связи между ними нет. Неудачно и удвоенное указание на место (песня мчится *вдаль*, но при этом еще и *над* страной), есть в переводе и другие недостатки, свидетельствующие о том, что он был выполнен непрофессионально, и, вероятно, потому имя переводчика нигде не зафиксировано.

В современной поэзии оды Минску немногочисленны. Искренний восторг выражен в стихотворении Т. Светашевой, это восторг на грани вызова, как в ранних одах В. Маяковского:

Этот город – герой
Всех недолгих моих романов.
Этот город горой
За меня, молодую и пьяную.
У столикой столицы ищу от обид защиты.
Здесь не любят бездушных – разлюблены и убиты.
Я шагаю быстрее –
Поспевай, мой ангел-хранитель,
Леденцы фонарей
и изгибы воды в граните.
В переходах
красивые мальчики гладят грифы.
Объявляю себя
создателем минского мифа!
Город-мир,
город-миф,
ничего для тебя не жалею!
Мою юность – возьми –
пусть горит на твоих аллеях!
Я тебя не предаю,
Проживаю свою невечность
Золотистым, живым
Муравьем на твоём предплечье [22, с. 115].

Насыщенный цитатами текст все же претендует на искренность и сохраняет даже такой признак «жанрового ядра» оды, как «дистанцирование поэта от героя по принципу “ничтожный – великий”» [20, с. 166], периферийный уже с XIX в. Героиня стихотворения молода, и ее «город-герой» дружелюбен к таким же, как он – вечно молодым.

Если ода Т. Светашевой цитирует узнаваемые образы и использует традиционные жанровые приметы, то в оде А. Глобуса «Сталіца» образный ряд необычен. Написанное в форме сонета стихотворение

многократно повторяет субъективные хвалы: «мне падабаецца», «люблю», «мне да души», что напоминает о советских одах Минску. Но необычен сам ряд избранных для восхваления городских примет:

Мне падабаецца: мікрараён –
Жалезны дух у канструктыўным целе,
Дзіцячы пляц і школьны стадыён...
Мне падабаюцца шурпатыя панелі.
Люблю метро, асветлены вагон
І колы, што на грукат захварэлі...
Мне да души падмуркі ў катлаване,
Абмазанія ў чорную смалу...

Однако все они, за исключением финального чисто лирического штриха («... Люблю / Убачыць на дарожным скрыжаванні / Рассыпаную з кузава зямлю»), также связаны с молодостью Минска, его новизной, строительством. В этом образе Минска нет величия, как нет и намек на какой-либо культурно-исторический контекст.

В стихах А. Глобуса одические признания Минску совершаются вопреки, как в стихотворении 2005 г., где в первых двух строфах Минск охарактеризован негативно, он «недалюблены», «антымістычны», «горад-сон, горад сонца неэстэтычнага», а заключительное двустопное содержит торжественно-высокое обращение к городу:

Горад мой, паўставай, ажывай і жыві паўнакроўна,
і не будзе табе, горад Мінск, ні падобных, ні роўных [23, с. 164].

Или в стихотворении «Вільня і Мінск», где сравнение двух городов оказывается не в пользу Минска, но в заключение сказано: «Ды толькі ў Мінску – на Радзіме я» [23, с. 5].

Вильне белорусские поэты посвятили немало стихов: собственно городская тема в белорусской поэзии начинается с виленских стихов М. Богдановича и В. Жилки, чья строка «О Вільня, крывіцкая Мекка!» может считаться девизом и современной белорусской поэзии, посвященной этому городу.

Отсутствие в Минске мест с долговременной традицией – следствие и составляющая его концептуальной «вечной молодости» – осмысливается при помощи трех основных художественных стратегий: 1) хвала этой молодости, постоянному обновлению, новым городским традициям (искренняя или ироническая); 2) представление о Минске как «общем месте», в котором отсутствуют духовные смыслы и нет возможности идентифицировать себя с ним; 3) метонимическое обозначение города через образ определенного места, оставшегося или утраченного, но главное – сохранившего свойства «места памяти». Это понятие, введенное П. Нора, подразумевает существование угрозы: «коммеморативная бдительность», «бастионы мест памяти» не-

обходимы, поскольку история «захватила их, чтобы деформировать, трансформировать, размять и превратить в камень»: «Если воспоминания, которые они (места памяти. – *Авт.*) заключают в себе, были бы действительно живы, в этих бастионах не было бы нужды» [24, с. 27].

Третья стратегия была сформулирована в эссе М. Мартысевич «Бег, альбо Нацыя эмігрантаў», где постулировалась необходимость «своей Беларуси»: «Гэта маленькія й вялікія фрагменты сапраўднай Беларусі сярод шэрага постбеларускага месіва, што атачае нас. Гэта кавалачкі краявідаў, некалькі старых вуліцаў у некалькіх старых гарадох, некалькі старых будынкаў на гэтых вуліцах, ладная колькасць тэкстаў, шмат-шмат цудоўных (старых і маладых) людзей навокал, а таксама жытні хлеб і кампот зь мёдам» [25, с. 15–16]. Так и патриотизм минчанина оказывается обусловлен конкретными местами и знаками – фрагментами, связанными с личными воспоминаниями, теплыми чувствами:

Тэма патрыятызму раскрытая на сто адсоткаў
у дыялогу: «*Ацтойны раён*» – «*Я живу там*».
Гэта няблізкі свет, бо сюды не даходзіць сотка,
затое паветра апоўначы пахне кунжутам,

бо хлебазавод № 2 у тваім двары
усяночна дурманіць горад духмяным кадзілам.
Што б ні напаткала цябе – канец свету ці выбары,
мама адчыніць і запытаецца, дзе ты хадзіла [26, с. 57].

Автобус № 100 – «сотка» – ходит по главному проспекту, его маршрут – это условный «центр» города. Описанная в стихотворении Переспя, район улицы Кропоткина, с хлебозаводом № 2 и церковью Марии Магдалины в действительности один из старейших районов города, с которым связана легенда о его происхождении на месте мельницы Менеска. Стихотворение завершает цикл *Expobel mon amour*, посвященный новому рынку «Экспобел», находящемуся на окраине города. В этом стихотворении пространство Минска сведено к одному лирическому переживанию, понятия центра и окраины сдвинуты, как субъективны представления о ценности вообще, как субъективна память.

«Места памяти» создаются такими субъективными деталями – иногда совсем незначительными, но смысл художественной детали неизбежно расширяется вплоть до символического. Так, в стихотворении Л. Турбиной воспоминание об отъезде из Минска, из дома на улице Я. Купалы, представлено как сон, в котором ее окликает мама, все неопределенно, неясно, воспоминание или сон, но одна деталь в заключительной строке является точным указанием на место и время, а свойства художественного целого делают ее символической:

...А рядом со мной кто-то был или нет?
Попристальной глянешь – мелькнет силуэт.
Оставила дом свой – и сразу
Там с крыши посыпались вазы [27, с. 66].

Мифогенная и прочно связанная с образом Минска Немига чаще других мест выступает метонимическим замещением целого города. Это место само по себе означает историю и память, а также смерть: «На Немизѣ снопы стелюць головами, молотят чепи харалужнымі, на тоцѣ животь кладуць, вѣюць душу оть тѣла. Немизѣ кровави брезѣ не бологомь бяхуць посѣяни, посѣяни костьми рускихъ сыновѣ» [28, с. 13]. Эти слова «Слова о полку Игореве» воспроизведены среди элементов декора станции метро «Немига». О «кровавых берегах» Немиги вспоминают каждый раз, когда происходят несчастные случаи (в 1999 г. в массовой давке погибли более 50 человек), или сезонные затопления – в принципе, любые происшествия могут быть истолкованы в свете городской мифологии.

В «Лоскутной оде» Д. Строцева мотив насилия, крови вводится сравнением с битвой на Немиге:

...да хорошо бы реку приподнять
за краешек
чтоб кровь бойчее потекла
как в Слове
на Немизе
уже как медленно
еще поторопить [18, с. 28].

В рассмотренных выше стихотворениях Л. Русовой Немига – это нечто подлинное по сравнению с фальшивым настоящим, основа связи времен. Получается, что Немига – символ Минска, который противопоставит ему нынешнему. О. Минкин построил на этом противопоставлении стихотворение «Менск»:

Ад псеўдахараства навачасных будынкаў,
помнікаў безназоўнага часу й спустошаных душ,
у твае, Траецкае прадмесце, старасвецкія абдымкі
я хаваюся, як у густую траву хаваецца вуж.

Чырвань тваіх дахаў будзе да скону зрок мне лашчыць,
і я ані зварухнуся нават і тады,
калі мяне ў тоўшчу асфальту ўтрамбуй асфальтаўкладчык,
пракладваючы новы й шырокі праспект у Нікуды [29, с. 72–73].

В этом небольшом стихотворении мы видим объединение двух стратегий: городу как «общему месту», безымянному, беспмятному, противопоставит Троицкое предместье, сохранившее дух старины. В действительности, конечно, реконструкция 1980-х гг. мало оставила от

предместья, но само место приобрело статус исторического центра Минска, т. е. сохранение места придало ему символическое значение старины, традиции.

Неслучайно именно здесь был построен Остров Слез – мемориал воинам-афганцам. Он упомянут Л. Русовой как «неприкаянный и неутешенный остров». Стихотворение было написано в 1995 г., тогда строительство памятника воинам-афганцам еще не завершилось, официально Остров Мужества и Скорби был открыт в 1996 г. Мифогенность места требует создания новых городских поверий, одно из которых связано с тем, что исторически связанная с Немигой смерть, воплощенная также в мемориале погибшим советским воинам, оказалась в соседстве с ЗАГСом, кафе, ресторанами – увеселительными заведениями Троицкого предместья. Такое соседство не могло остаться не ритуализированным, и в итоге возник обычай посещения мемориала молодежниками¹. Ранее свадьбы приезжали к Вечному огню на площади Победы, однако в последние десятилетия это место утратило свой народный дух, как и другие места официального центра города. Местом ритуала, притягательным в своем несоответствии смысла и формы, стала фигура плачущего ангела на Острове Мужества и Скорби: скульптура имеет крылья и мужской половой орган, до которого дотрагиваются невесты. По воспоминаниям одного из организаторов строительства В. Сивохина, этот обычай был им запланирован, а странная скульптурная деталь сделана по его заказу: «Место под Остров Слез выбрали, памятник вроде как создали, но этого показалось мало. Подумалось, что не хватает какой-то “изюминки”. И вот стоим мы однажды с Геннадием Черных на Острове Слез. И вдруг из Троицкого предместья выезжает свадьба. Красиво так выезжает. И меня “осенило” – здесь нужна статуя ангелочка, как дань тем ребятам-афганцам, которые вернулись с войны, но уже на “гражданке” скончались от ран и болезней. А для того чтобы сюда приходили новобрачные, ангел этот должен быть с “писюнчиком”. Сам себе я это придумал и обратился к Юрию Павлову (скульптору. – *Авт.*). Тот ни в какую не хотел делать “мальчика”, предлагал создать бесполое существо. Пригрозил я тогда скульптору: не делаешь “писюнчик” – денег за работу не заплатим» [31]. Это свидетельство осознанного создания условий для возникновения обычая выглядит сомнительным – настолько неправдоподобной кажется дальновидность заказчика, но чем больше иррационального вмещает в себя локус, тем более притягателен он для новых народных поверий.

¹ О. Ткач отмечено, что сама по себе «свадьба в публичных местах представляет собой смесь жанров», когда в «собрании городского бриколажа» участвуют «и советский коммеморативный ритуал, и языческое заклинание, и интимная туалетная процедура, и попытка “экскурсии”» [30, с. 193] (в исследовании О. Ткач приведен выразительный пример подобной эклектики).

М. Мартысевич в 2019 г., участвуя вместе с другими жителями города в тяжбе с администрацией Первомайского района, одобрившей проект застройки Пушкинского поселка паркингами, опубликовала в соцсети «рэп, который написал бы Тимати, если бы жил в Минске». Стилистикой персонажного «я» текст напоминает героя Ярилы Пшеничного¹:

Помню этот город двадцать пять лет назад.
Пусть парки повырубали, теперь это город-сад.
Я коренной – здесь мой дед еще ставил «москвич».
Не хожу на выборы и не втираю дичь...

...Поболею за наших на новом стадионе,
Потом с пацанами пиваса возьмем на районе...

Ненормативная лексика, злободневные реалии – со всем этим контрастирует припев, ода Минску, написанная в стиле популярных песен:

Мой Минск, в любое время дня и ночи,
Мой Минск, тут ты найдешь все, что захочешь.
Мой Минск сияет яркими огнями,
Мой Минск, мой Минск, мой Минск.

В комментариях М. Мартысевич разместила вольный перевод стихотворения А. Родионова о Лосином острове, который назвала «Архіпелаг Менск» и пояснила, что он – про невозможность ностальгии. В стихотворении говорится о разных островах Минска, главным среди которых является, конечно, Остров Слез:

... Ня ведаю, хто так трапна назваў яго Выспай Сьлёзаў:
як ні зірну – заўсёды хочацца плакаць.
Думаю, гэта нейкі брутальны філэзаф
Культурай зрабіў тое, што гораду было клякай.

«Вэдэвэ» на Лялю на гэтае самае месца
прыносіць сьвяточны настрой, дзьве ружачкі і бухло.
Бо тут помнік афганцам. Яшчэ тут анёлак ёсьць, і нявесты
ездзяць мацаць чэлес яму, каб у мужа ўсё добра было...

В заключительном четверостишии вновь возникает гротескный образ ангела, символ невозможного:

Усе гэтыя выспы ў цэнтры даўно прыеліся.
Нічога, затое ў Лошыцы хутка насыпяць выспу,
і я туды працаваць пасялюся анёлкам з чэлесам,
калі заслужу; калі чэлес і крылы вырастуць.

¹ Здесь и далее стихи М. Мартысевич цитируются по записи от 13 сентября 2019 г. на ее странице в «Фейсбуке»: <https://web.facebook.com/maryja.martysievic>.

Подводя итог, можно сказать, что в современной белорусской поэзии получил воплощение образ Минска, в котором осмыслено постоянное обновление, формирование новой символики, мифологии, обычаев, не укорененных в духовных ценностях. Многие стихи, даже написанные в начале XXI в., запечатлели «уходящую натуру». Оставленные в поэзии художественные свидетельства делают заметным то, что ускользает в повседневности и не может быть зафиксировано историками, имеющими дело с фотографиями, архитектурой, мемуарными свидетельствами и др. В стихах получило отражение происходящее **расчеловечивание города**. Это одновременное превращение двух проспектов из мемориальных (имени Скорины и Машерова) в «безымянные» (Независимости и Победителей); концентрация в центре административных зданий (кроме перечисленных в связи со стихотворением С. Минскевича вокруг Александровского сквера произошли и другие изменения: старое здание библиотеки, редкий образец конструктивизма конца 1920 – начала 1930-х гг., отдано Совету Республики, снесен музей Великой Отечественной войны, кафетерий универсама «Центральный» стал официально разрешенной распивочной, а пить пиво в Александровском сквере уже никому и в голову не придет, как и проводить здесь время). Стратегия формирования городской территории, полностью отвечающая мифу вечно молодого Минска (как написал А. Клинов: «Если на пустыре стоял дом и нужно было построить новый, то его не ставили рядом, а сносили прежний и строили на его месте» [5, с. 42]), касается всех без исключения исторических памятников, которые восстанавливаются по способу производственной реконструкции, отличающейся от научно-музейной тем, что памятник полностью создается заново, выглядит новым (так реставрированы замки в Несвиже и Мире, дом Ваньковичей в Минске и др.). Новые символы Минска, такие как Национальная библиотека, новый музей Великой Отечественной войны, вопреки своему предназначению функционируют как увеселительные заведения, места для праздников, концертов.

Поэты нового поколения, так же как и их предшественники, продолжают фиксировать исчезновение – это **постоянство исчезновения** стало лейтмотивом минского текста. В таком городе будто нет коренных жителей – они не успевают появиться. А. Рудак в стихотворении «Зубная карта гораду» использовал, подобно Ю. Тимофеевой, физиологический образ молодости города и вечно «молочных» горожан:

...І горад не спіць уночы – гуляе, пакуль малады,
міргаючы ў цемры гарэзліва ілюмінацыйяй вуліцаў,
але ён таксама хоча, як іншыя гарады,
каб урэшце ў яго прарэзаліся свае гараджане мудрасці [32, с. 12].

И. Куликов написал «Жалебен па горадзе», в котором печальным и торжественным гекзаметром обозначил свое исчезновение в городе, который не стал для него своим¹:

Менск я хацеў бы апець. Але не прымею, напэўна.
Хоць і правёў тут ужо болей за трыццаць зімовак,
менскі я толькі паводле прапіскі і... так, успамінаў.
Праўда, палова з таго, што намяло ў мяне часам,
толькі ўва мне і існуе, а вонках – растала, як іней...
...Зьнікнуў яблыняў сад, поле насупраць чыгункі,
зьніклі закідзішчы, дзе мы гулялі зь сябрамі ў вайнушку.
Зьнікла-растала, а зь ім стала глухнуць у сэрцы
дзіўнае чуцьце мяжы, якое тварыла прастору...
...Гэтак у Менску і я – проста аблудная кропля
зь неба, якое даўно ўжо сыцерлі з генштабаўскіх мапаў.
Грубая карта слоў з накідам выцьвільных згадак –
вось і ўсё, што яшчэ трымае мяне ў гэтым месьце
ды заблукаць не дае ў просеках вуліц бязьмежных.

Исследование городского текста на примере поэтического образа Минска, как можно было убедиться, постоянно демонстрирует сопротивление материала: культура, редуцированная до сиюминутного потребления, не имеющая ни прошлого, ни будущего, не равна культуре, требующей памяти и накопления смыслов. Конфликт двух культур вписан в каждый рассмотренный выше текст. Однако городская история продолжается. На рубеже лета – осени 2020 г. среди сотен стихотворений-откликов на текущие события немало тех, в которых слова «мой город» вернули способность означать искреннюю гордость и патриотизм. В их числе стихотворения А. Бахаревича «Гэты горад нібы хірургічны разрэз...», М. Шеина «Город», И. Ганкиной «Город, где ты родился...», К. Самигулиной «Падаюць лісьця с дрэвьев правительств, не давших плода...», О. Гронской «Сіла мая...», П. Дорохина «Мой дом палігон...» и многих других². Новая страница истории Минска может вернуть человека в этот город, а в стихи о нем – понимание важности памяти.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Жыбуль В. В.* З гісторыі беларускай паэтычнай урбаністыкі // *Город. Тактики* : альманах Мин. урбаніст. платформы. 2015. № 5. С. 13–17.

2. *Беларуская гарадская паэзія 1920–1940-х гг.* [Вершы] : уклад. В. Жыбуля // *Прайдзісвет* : часоп. пераклад. літ. [Электронны рэсурс]. URL: <http://>

¹ Цитируется по публикации автора в «Фейсбуке» от 5 июня 2020 г. URL: <https://www.facebook.com/tajavit>.

² Эти и другие стихотворения лета – осени 2020 г. собраны на сайте культурного проекта Wir: <https://www.wir.by/be/>

www.prajdzisvet.org/texts/kits/garadskaya-belaruskaya-paeziya-1920-40-x-gg.html (дата звароту 28.10.2020).

3. *Бон Т. М.* «Минский феномен»: Городское планирование и урбанизация в Советском Союзе после Второй мировой войны / пер. Е. Слепович. М., 2013.

4. *Лойка А. А.* Займальная літаратура : эсэ. Мінск, 2009.

5. *Клинов А.* Минск: путеводитель по Городу Солнца. М., 2013.

6. *Суриков В.* [Эссе] // Минская школа: альманах поэзии. Вып. 2. Минск, 2013. С. 159–168.

7. *Строцев Д.* Взгляды : эссе // Минская школа: альманах поэзии. Вып. 1. Минск, 2009. С. 123–138.

8. *Васючэнка П. В.* Беларус вачыма беларуса // Ад тэксту да хранатопа: артыкулы, эсэ, пятрогліфы. Мінск, 2009. С. 122–151.

9. *Блаженный В.* «Имеют ли поэты возраст?» : письма / комм. и публ. Д. Тонконогова // Арион. 2012. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2012/1/b24.html> (дата обращения: 28.10.2020).

10. *Жданаў А. А.* [Выяўленчы матэрыял] : [альбом] / уступ. арт., аўтар тэксту Дз. Строцаў. Менск [Мінск], 2013.

11. *Артимович Т.* Saga о художнике и поэте Алексее Жданове, рассказанная человеком, никогда не знавшим Жданова, и потому вымышленная вся целиком // rARTisan : альманах соврем. белорус. культуры [Электронный ресурс]. URL: <http://partisanmag.by/?p=3560> (дата обращения: 28.10.2020).

12. *Рудак А.* Верхні горад : вершы. Мінск, 2014.

13. *Ру Л.* Насквозь = Through. Минск, 1999.

14. *Мінкевіч С.* Мінскія/Менскія санэты. Мінск, 2002.

15. *Пшанічны Я.* Пішчавыя лішкі : вершы. Мінск, 2011.

16. *Найлепшыя легенды сучаснасці ад Ярылы Пшанічнага* // Новая Еўропа [Электронны рэсурс]. URL: https://n-europe.eu/columns/2008/08/15/nailepshyua_lyagendy_suchasnasti_ad_yaryly_pshanichnaga (дата звароту: 15.08.2008).

17. *Ананко Я., Киришаум Г.* Билингвальное расстройство. ИмPLICITный (не)читатель и (бело)русский субъект в «Лоскутной оде» Д. Строцева // Новое лит. обозрение. 2018. № 2 (150). С. 251–270.

18. *Строцев Д.* Газета. М., 2012.

19. *Цімафеева Ю.* Вершы з кнігі «Цырк» (2016) // Перекрестки. 2017. № 1–2. С. 266–269.

20. *Артемова С. Ю.* «Ода» Мандельштама: принципы работы «памяти жанра» в поэзии XX в. // Обществ. науки и современность. 2016. № 6. С. 165–172.

21. *Брилон О.* Неизвестный автор минского гимна Игнат Панкевич // СБ. Беларусь сегодня. 29 июля 2017 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sb.by/articles/rifmy-sudby.html> (дата обращения: 29.07.2017).

22. *Светашева Т.* [Стихи] // Минская школа: альманах поэзии. Вып. 1. Минск, 2009. С. 113–117.

23. *Глобус А.* Новае неба : вершы. Мінск, 2009.

24. *Нора П.* Франция-память. СПб., 1999.

25. *Мартысевіч М.* Цмокі лятуць на нераст : эсэ ў вершах і прозе. Мінск, 2008.

26. *Мартысевіч М.* Амбасада: вершы свае і чужыя. Мінск, 2011.
27. *Турбина Л.* Поезд Минск – Москва = Цягнік Мінск – Масква : вершы. Мінск, 2015.
28. Энциклопедия «Слова о полку Игореве» : в 5 т. / Рос. акад. наук; Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). СПб., 1995. Т. 1. А–В.
29. *Мінкін А.* М'яне тут не было... : паэзія і проза. Мінск, 2018.
30. *Ткач О.* Свадьба в большом городе: на прогулке // Микроурбанизм. Город в деталях : сб. ст. М., 2014. С. 170–209.
31. *Сивохин В.* «Мы привязали человека к дереву и продолжили воровать песок». Как в Минске строили Остров Слез // Blizko.by [Электронный ресурс]. URL: <https://blizko.by/notes/my-privyazali-cheloveka-k-derevu-i-prodolzhili-vorovat-pesok-kak-v-minske-stroili-ostrov-slez> (дата обращения: 27.02.2020).
32. *Тимофеева Ю.* Другой город [Электронный ресурс] / пер. И. Кива // Двоеточие. 2020. № 34. URL: <https://dvoetochie.wordpress.com/2020/05/31/yulya-timofeeva> (дата обращения: 28.10.2018).

VIII. ПОСТ– И МЕТА–

«ДВОЙНОЕ ПИСЬМО» В РОМАНЕ ЗИГМУНДА ХАНСЕЛКА И ИВОРА СЕВЕРИНА «МОМЕУРЫ»

(перевод с английского и примечания Михаила Берга)

В своих истоках синкретическое праискусство соединяло в себе в зачаточном виде разные виды знаний и искусств. Постепенно вычленившись из общей парадигмы, они обрели самостоятельность, на протяжении столетий эволюционировали, апробируя все новые возможности заложенного в них потенциала. Так, литература, начиная с эпохи архаики, породила разные направления, течения, школы, жанры, стили, соответствовавшие поискам в эстетической области и движению от мифологического к геоцентрическому и далее научному взглядам на мир и все более усиливавшейся узкой специализации знания. К началу XX в. заявила о себе потребность в обобщении накопленного, дабы не утратить целостную картину мира. Модернизм постулировал культурный синтез, зародившийся во второй половине века, постмодернизм – гибридизацию гетерогенных элементов речи, сопрягаемую с миром-текстом, дабы избежать логоцентризма («привязки» к тому или иному Трансцендентальному Означаемому) и воплотить представление о множественности становящейся истины. Здесь новый тип интеграции, неотделимый от деконструкции культурного интертекста и децентрирования центрированного: фигуры автора, дискурса, субъекта. Эстетика постмодернизма предполагает плюрализм культурных языков, стилей, методов, а значит, и выход за границы устоявшегося: того или иного литературного направления (что ведет к эстетическому плюрализму в рамках одного произведения), самой литературы (впитывающей в себя признаки означенного и в то же время рассматриваемой как один из языков культуры, способный комбинироваться с другими языками

культуры в общей текст), вообще текста («разыгрываемого» в ходе акций и перформансов).

Наиболее полно интегративный потенциал постмодернистской литературы воплощают произведения второго типа – паралитературные (= сверхлитературные). Их еще называют литературой² (в квадрате), в которой используется «двойное письмо». Создаются такие произведения на границах литературы и других областей знания (чаще философии, культурологии, литературоведения) с использованием как художественных, так и нехудожественных (философских, научных) методов, как художественного, так и нехудожественного дискурсов в качестве равноправных и образующих единый децентрированный, нелинейный текст. Отсюда еще одно обозначение подобных произведений: художественно-нехудожественные. Гибридное комбинирование разных языков культуры на плюральной основе служит, во-первых, повышению интеллектуального уровня литературы, во-вторых, преодолению тоталитаризма мышления и языка.

Конкретизируем изложенное на примере романа Михаила Берга «Момемуры» как яркого явления постмодернистской паралитературы.

Это роман об андеграунде – независимом «социуме в социуме», возникшем в СССР в 1950-х гг., существовавшем на протяжении 1960–1980-х гг. в качестве эстетической оппозиции официальной литературе. Долгие годы сам факт бытования андеграунда замалчивался, да и сегодня полное и всестороннее исследование данного феномена отсутствует. Между тем заслуги андеграундных авторов весьма значимы. Прежде всего это возрождение и обновление модернизма и создание постмодернистской ветви русской литературы.

Потребность создать живые портреты представителей андеграунда, выявить существовавшие здесь нравы, отношения, осмыслить эстетические устремления персонажей, познакомиться с образцами их творчества, порассуждать о новых тенденциях развития русской культуры ведет к созданию романа на границах литературы и литературоведения с использованием «двойного письма».

Название романа представляет собой многослойный окказионализм и создано сложением: а) части слова *tomos* (момос) – «греч. миф., бог насмешки и порицания, изображается с лицом сатира» [1, с. 365] (в комментариях М. Берга к роману просто «*Мом* (древнегреческий бог злословия)»), б) используемой в игровом ключе анаграммы от лат. слова *memoris* (мемуары), в) лат. слова *muri* – стены, созвучного с русским «мура» и потерявшим одну букву именем гофмановского кота Мурра с его пародийными записками. «Название возникает в результате деформации (выпадения двух букв) словосочетания “Мои мемуары” и по звучанию напоминает разговорные “шурь-муры”» [2],

разъясняет автор, указывающий и своих «предтеч», подтолкнувших его к словесной игре: «В первой редакции комментариев к названию отличается от окончательного варианта и выглядит следующим образом: «...трудно переводимый неологизм, игра слов, построенная, очевидно, на фонетическом соединении частей таких слов, как “мемуары” и “мура”».

Похожее слово – мемауры – соотнес со своими воспоминаниями «Полутороглазый стрелец» (1933) Бенедикт Лившиц. В переиздании 1989 г. воспроизведены несколько строк из «лирического вступления» к первой главе «Полутороглазого стрельца», изданного в 1931 году в Нью-Йорке. Лившиц пишет: «Это не мемуары – а мемауры; у них перекошенное флюсом лицо – застоялись на площадке черной лестницы...»¹

Сравним также воспоминания Л. Пантелеева о том, как Евгений Шварц ненавидел слово «мемуары» и свои воспоминания обозначил шутивным бытовым сокращением «мемуры» или просто «ме». Под названием «Мемуры» вышел и сборник воспоминаний Е. Шварца [2].

Не лишне отметить и параллель с А. Ремизовым – его мемуарной книгой «Петербургский буерак» (1953), первым вариантом названия которой «были слова “Шурум-бурум” – выкрик петербургских торговцев старьем» [4, с. 424], метафорически же означающие «черт знает что» (= непривычная литературная форма). В дальнейшем название стало подзаголовком.

«Шурум-бурум» и «Шуры-муры» («мура» во множественном числе) и фонетически созвучны, и имеют родственную семантику. К тому же у А. Ремизова идет речь о петербургской и московской литературно-художественной среде Серебряного века, частично переместившейся в дальнейшем в эмиграцию. М. Берг же словно продолжает дело предшественников² и повествует о писателях второй половины XX в., считавших себя наследниками «серебровековцев»³.

Таким образом, уже самим заглавием романа писатель настроивает на то, что в произведении причудливо соединяются мемуарные материалы (реальные факты) и необузданная гофманиада (фантастическая условность, «превращения», игра, сатира). Используются самые разнообразные жанровые формы: «записки, неоконченные

¹ Намек на то, что в сталинскую эпоху автор далеко не все мог сказать (и все равно был репрессирован) [3].

² В числе таковых назван и В. Ходасевич с его мемуарной книгой «Некрополь» (озаглавленной, возможно, и в пику «Акрополю» Д. Мережковского).

³ На знакомство М. Берга с творчеством А. Ремизова указывают отсылки к созданной предшественником Обезьяньей Великой и Вольной Палате (Обезвелволпал).

наброски, портреты, начало статьи, воспоминания, заметки на полях» [5, № 5, с. 9], из которых шьется «лоскутное одеяло» текста¹.

Роман имеет четыре редакции: первая – 1983–1984 гг., вторая – 1984 г., третья – 1993 г.; как четвертую редакцию можно рассматривать электронную версию произведения с комментариями автобиографического и историко-культурного характера к каждой главе, подготовленную автором в 2006 г. Впервые «Момемуры» появились в самиздате в 1984 г. с подзаголовком «пер. с англ. С. Фаворский». В позднейших комментариях М. Берга поясняется, что это пародийная мистификация, призванная неявным образом удостоверить подлинность изображаемого: «Свет Фаворский – один из важнейших христианских символов сущности божественного преображения. Наделение переводчика фамилией Фаворский соответствует указанию на, естественно, смягченную иронией, истинность и достоверность текста» [2]. К тому же используемый символ-номинация подготавливал к тому, что читателю откроется нечто ранее покрытое мраком неизвестности (= считавшееся несуществующим), действительность предстанет в ее истинном свете, хотя и художественно преображенной (превращение категории «свет» в инициал С. настраивает на игру). В самом деле, на фоне официального замалчивания и «идеологически выдержанных» установок советского литературоведения произведение о культурном подполье 1970–1980-х гг., куда переместился пульс литературно-художественной жизни в стране, для человека непосвященного (не входящего в эту среду) было откровением.

Крамольность своего романа, опровергавшего фальсифицированную историю русской литературы брежневской эпохи, М. Берг прекрасно сознавал – в художественном обрамлении, окольцовывающем «Момемуры», передано тревожное состояние неофициального писателя, живущего в ожидании возможного ареста: зацепит – не зацепит, «может, пустые страхи, а может, и нет» [5, № 5, с. 7] – никто не знал. Спазмобразный душевный озноб, «неуловимые иголки

¹ Опять-таки возникает параллель с книгой А. Ремизова «Петербургский буерак», которая представляет собой собрание весьма пестрого в жанровом отношении материала, нанизанного на мемуарно-автобиографический стержень. «Петербургский буерак» – произведение, «выполненное в технике *court-métrage*, созданное из новых текстов и, используя термин М. Погодина, из “обрывников” – уже опубликованных статей, заметок, некрологов» [4, с. 424]. Отсюда и самоирония: «Шурум-бурум».

В свою очередь А. Ремизов испытал воздействие фрагментированной, «рукописной» прозы В. Розанова, которому М. Берг посвятил роман «Между строк, или Читая мемории, а может, просто Василий Васильевич». Так что и этот опыт был учтен.

предчувствий, что кололи как при морозе кожу» [5, № 5, с. 7] – естественная реакция человека на приближение людоедской пасти КГБ, высматривающего, кого бы еще сожрать. В такой обстановке люди андеграунда жили годами (если не десятилетиями).

Придет ли к ним признание при жизни или нет, придет ли оно вообще, никто не знал. И М. Берг, будто отвечая на запрос будущего о еще одном «незамеченном поколении»¹, создает «групповой портрет» петербургско-московской богемы 1970–1980-х гг., «с энциклопедической подробностью» живописует «многоярусную, иерархически сложную среду советского литературного андеграунда двух столиц...» [2], представляющую как уникальное социокультурное образование, породившее созвездие талантов, а с ним – «вторую культуру». Известные лишь своему кругу авторы обрели в «Момемурах» статус литературных героев, достойных серии «Жизнь замечательных людей». Но, «несмотря на то что в первых двух редакциях практически все бытовые реалии, использованные в тексте, оставались аутентичными, в том числе топографические названия, имена упоминаемых писателей и деятелей культуры (за исключением основных персонажей, которые обозначались первой буквой фамилии или кличкой в Обезьяньем обществе, если она была), названия организаций, советских и эмигрантских издательств, журналов, альманахов» [6], пласт фактографический соединялся с условным допущением, мистификацией-розыгрышем, производившими необычный сдвиг реальности. Его вызывало повествование о современности (здесь-сейчас) с использованием «оптики будущего». Роман имитирует литературоведческое исследование об андеграунде, осуществляемое через 20–25 лет после реального времени его существования (можно высчитать, что это примерно 2004–2009 гг.), к тому же предпринимаемое западными славистами (нередко опережавшими российских коллег в изучении запрещенной литературы). Взгляд на настоящее из будущего менял общую картину литературной жизни, масштабы конкретных лиц, сложившиеся оценки. Подобный ракурс изображения внедрился в литературу XX в. главным образом писатели-экзистенциалисты с их сосредоточенностью на «горизонте грядущего». Нередок он у И. Бродского, у которого он является одним из средств отстранения и самоотстранения, а следовательно, нейтрализации трагического мироощущения. Так, едва оказавшись в 1972 г. в эми-

¹ Так окрестили молодых представителей «парижской ноты» – эмигрантских писателей-экзистенциалистов Б. Поплавского, В. Смоленского, Ю. Терапиано, А. Ладинского, А. Эйснера, Д. Кнута, А. Присманову, А. Штейгера и др., писавших в 1930–1940-х гг. и «обнаруженных» отечественным литературоведением в 1980–1990-х гг.

грации, о своих переживаниях в настоящем поэт пишет, используя глаголы прошедшего времени, как о давно минувшем:

В те времена в стране зубных врачей

<...>

я жил

в колледже возле Главного из Пресных

озёр

<...>

Все то, что я писал в те времена,

сводилось неизбежно к многоточью [7, с. 280].

У М. Берга же «бинокль будущего» является оптикой, позволяющей увидеть невидимое современникам, вытесненное в «подполье» и получающее отчетливый рельефный рисунок. Писатель воссоздает вероятностную историю андеграунда, моделируя версию обретения им в конце концов мирового признания и выдвижения собственно нобелианта. В комментариях к роману М. Берг сообщает о других попытках выявления феномена «будущего в прошлом»: «Среди произведений, написанных в рамках “второй культуры” с позиций грядущих достижений главного героя, особый интерес представляют “Раман” Владимира Лапенкова (“Эхо” № 2/3, 1979) и повесть И. Адамацкого “И был вечер, и будет утро...”, опубликованная в самиздате (1981), авторы которых романтически, концептуально и иронически взирают на своего преуспевающего героя. Будущий литературный и социальный успех писателя деформирует облекающее его пространство и резко изменяет масштабы личности, отбрасывая специфические светотени на бывшее окружение и обстоятельства жизни» [2]. Поэтому писатель шутливо называет свое произведение правдоподобно-неправдоподобным¹: документально точное и вымышленное, гипотетическое не отделены здесь друг от друга. На основе реальных фактов М. Берг творит литературный миф об андеграунде, изображая своего главного героя как будущего лауреата Нобелевской премии, а сподвижников – как известных писателей из его окружения. Это был род игры, карнавала с примериванием масок знаменитостей и разглядыванием отражения знакомых литераторов в зеркалах славы. Косвенным образом М. Берг отдавал должное заслугам андеграунда, но для читателей первой-второй редакций

¹ Сравните с «Мужижким сфинксом» М. Зенкевича: «Когда-то автор познакомил с этой книгой Анну Ахматову. Анна Андреевна сказала: “Какая это неправдоподобная правда!” Автор и героиня романа хорошо поняли друг друга. Через весь фантастический лабиринт лирического повествования, через размыгченное, интеллигентское “я” автор протягивает лишь один нерв – правда название ему. Больше того – правда автобиографическая» [8, с. 412–413].

романа шутивно-мистификационный характер разрабатываемой версии был очевиден. Описываемое в нем должно было восприниматься, скорее всего, как несбыточное. Высказывались и опасения. «“Крайне несвоевременная книга”, – так отреагировал на выход в самиздате в 1984 г. романа «Момемуры» поэт и исследователь обэриутов Владимир Эрль, с неудовольствием узнавший себя среди героев¹ и отчетливо понимавший, насколько опасным не только для автора, но и для его персонажей может быть этот роман» [6].

В нонконформистской среде ожидали скорее нарастания репрессий, расправы за свою творческую деятельность, а не признания и вознаграждения. Помимо того, ошарашивал неканонический вид изображения андеграундной когорты. «Стараниями КГБ русское неофициальное искусство приобрело особый статус занятия героического, почти мученического; именно так его воспринимали в то время на Западе...» [9, с. 355]. А у М. Берга светозарный героический нимб над головами персонажей отсутствует. Мифотворчество, помогающее отделить «от мира теней» и возвысить андеграунд, одновременно сопровождается в «Момемурах» демифологизацией и снижением воссоздаваемых образов, раздача лавровых венков – травестированием. Это связано с постмодернистской ориентацией автора, балансирующего на грани утверждения/отрицания². Культ писателя-идеолога³ с неизбежной для него тоталитарной дискурсивностью ниспровергается. Персонажи романа представлены не как властители дум и духовные поводыри общества, а как редких пород птицы, живущие исключительно искусством⁴.

Акцентирование их талантливости и незаурядности неотделимо от пародийно-иронического шлейфа, создаваемого введением слухов, сплетен, мифов, имевших хождение в ленинградском (петербургском) андеграунде. Благодаря децентрированности образы, подсвеченные прожектором славы, обретают пропорции, близкие к реальным.

Все же вопросы безопасности, а также сомнения в допустимости публикации некоторых откровенных сведений о живых людях побуждают М. Берга, начиная со второй редакции, все далее отходить «от легко узнаваемых биографических реалий» и все более «дистанци-

¹ «...Практически все персонажи “Момемуров” – это объекты внимания КГБ...» [6].

² По-видимому, М. Берг учитывал опыт Э. Берджесса с его романами-биографиями У. Шекспира и Д. Китса, в которых писатель отходит от устоявшихся литературоведческих штампов.

³ В широком смысле слова: роль идеологии может, например, играть религия.

⁴ Все остальное считая профанным.

роваться от современности» [6]. Да и усиливавшееся в данной среде веянье постмодернистских настроений сказалось в организации романа. Во-первых, в нем децентрируется фигура автора, обычно выступающего, по словам Р. Барга, в роли Бога-семиурга, будто бы владеющего Истиной в последней инстанции. М. Берг же идет по пути деабсолютизации абсолютизированного, детоталитаризации тоталитаризированного и прибегает к «раздвоению», даже можно сказать – к «растроению», вообще – «размножению» фигуры автора. Под собственной фамилией он числится лишь как переводчик романа с английского и комментатор не вполне понятных людям другого времени или другой страны моментов. При этом вносятся и отдельные коррективы, что-то уточняется, появляется еще одна точка зрения на описываемое. Основной же текст приписывается вымышленным фигурам – австрийским славистам Зигмунду Ханселку и Ивору Северину¹. Это двойной псевдоним М. Берга, подвергаемый своеобразной «материализации» и превращаемый в литературную маску. «Раздвоение»/«растроение» фигуры автора можно рассматривать как отказ от статуса Бога-семиурга, проявление антихолизма. В сущности, М. Берг сводит воедино свои ипостаси писателя и лите-

¹ Происхождение и богатая семантика этих номинаций раскрываются в комментариях следующим образом: «Зигмунд Ханселк – Иржи Ганзелка и Мирослав Зикмунд – чехословацкие путешественники, на автомобиле “Татра” исколесившие все континенты. <...>

Из фамилий Зикмунд и Ганзелка автор “Момемуrow” М. Берг образует словесного кентавра Зигмунд Ханселк.

Родина Ганзелки и Зикмунда позволяет М. Бергу указать на Чехословакию и косвенным образом на пражскую весну 1968 года, завершившуюся в августе 1968 года вторжением в Чехословакию советских войск, – важную веху в истории советского либерального сознания... <...>

Имя Ханселка – Зигмунд – наводит на мысль о “венском кудеснике” Зигмунде Фрейде, основателе психоаналитической теории. Форма Ханселк – вместо Ганзелка – придает имени восточный и “имперский” колорит и в совокупности с Зигмундом (“Победитель мира”) напоминает о Велимире Хлебникове, указавшем местом своего рождения Ханскую ставку (Астрахань). В фонетической структуре фамилия Ханселк прочитывается не только хан-царь, но и его шут-дурак (Ганс). <...>

Псевдоним Ивор Северин возник на стыке Северянина и Сирина, сохранив их “северную” окраску. “Северная Пальмира” – одно из поэтических наименований Петербурга, название литературной премии 1990-х гг., в жюри которой входил М. Берг.

Имя Ивор созвучно Игорю; Ивор содержит в себе слово “вор”, напоминающее о Гермесе-Меркурии, покровителе воров, путешественников и толкователей. Зигмунд Ханселк и Ивор Северин – неявное указание на постмодернистский коллажно-цитатный метод литературной работы М. Берга» [2].

ратурного критика, эссеиста, но в мистификационном ключе. Ради убедительности о З. Ханселке и И. Северине приводятся данные, имитирующие энциклопедическую справку. Им приписываются вымышленные литературоведческие труды: «Псевдоономастика в постмодернистской прозе», «Принципы игрового расследования», «Маски рассказчика и смена интонаций в романах Вильяма В. Кобака» – З. Ханселку, «Обманутые читатели», «Травестия и симуляция мифа как прием», «Литература русских островов» – И. Северину¹, как совместные приводятся работы «Литературный коллаж», «Mystification, или “Кто читает Алэна Барта”», «Боркетт», и уже заглавия выдают их постмодернистскую специфику, настраивают на то, что чего-то подобного следует ожидать и от «Момемура». Тем самым, повествуя об андеграунде, к которому принадлежал сам, М. Берг добивается известного отстранения от предмета изображения, избегает логоцентризма, а также перекладывает на плечи «иностранцев» (все же, как правило, недостаточно знающих русский менталитет) ответственность за нарочито (в игровых, юмористических целях) допускаемую время от времени путаницу, использование наряду с реальными фактами и документально подтверждаемыми материалами сплетен, мифов (которыми могут быть окутаны фигуры андеграундных авторов), версий. Предлагается и принимать во внимание возможный элемент искажения прошлого, изучаемого людьми другого времени. Но главное в ином – «романизации» феномена андеграунда, превращении «реальных людей в литературных героев» [6], ведь под видом мемуаров изображается современность. Неслучайно З. Ханселк и И. Северин названы не только литературоведами и критиками, но и авторами «беллетризованных исследований в духе школы “нового журнализма”». В русской литературе пример беллетризации мемуаров дал М. Зенкевич в «Мужицком сфинксе»². Реальное перемешано у него с галлюцинациями большого тифом автора-повествователя, что позволяло связывать минувшее с настоящим, раскрепощало писателя. Но «беллетризм» З. Ханселка, И. Северина определяется принципами «новой критики», постмодернистской философией «мир как текст», установкой на пересечение границ, практикой деконструктивизма. Всеми этими качествами «Момемуры» наделены. Роман создается посредством деконструкции

¹ От И. Северина еще отщепляется и псевдоним Илмор Каман, под которым он также выступает.

² Не М. Зенкевич ли, подписавший предисловие к «Мужицкому сфинксу» инициалами МЗ, натолкнул М. Берга на мысль использовать в комментариях аналогичный тип сокращения? Впрочем, ближе был пример БГ – Бориса Гребенщикова.

культурного интертекста, причем и сами «Момемуры» изначально аттестуются как *текст*-исследование. Он включает в себя множество других текстов, подаваемых как эссе, выдержки из записных книжек, университетских учебников, энциклопедий, вырезки из газет, отрывки рецензий, письма и т. д. Большое место занимает вольное парафразирование и перекодирующее цитирование литературных произведений, а также квазичитирование¹, поддерживающее иллюзию документализма. Данное обстоятельство не скрывается, а активно подчеркивается М. Бергом, у которого нередки обороты типа «как сказал бы Эмерсон» [5, № 5, с. 77], «те, кого Карл Стринберг назвал “солью моря”» [5, № 6, с. 43], «здесь пойдет оборот, введенный в литературный свет русскими символистами» [5, № 5, с. 83] и т. д. (иногда с мистификационной ошибкой, так как сам читатель может цитату не уловить). Идентифицируемое цитирование используется не только персонажем, но и анонимным нарратором, вводимым в текст романа и повествующим об осуществляемой З. Ханселком и И. Севериным работе, комментирующей определенные данные.

Апроприированное используется в качестве симулякров (по Ж. Делезу/Ж. Деррида), способных породить разветвляющуюся смысловую множественность. Научную строгость изложения, жесткую семантическую определенность в беллетризированной части произведения сменяет всеобъемлющая литературная игра – игра со Сверхтекстом, с заимствованными и имитируемыми источниками, с персонажами романа, фигурой автора и автора-персонажа, игра со значением и звучанием слова, наконец, игра с читателем, принимающая форму мистификации и побуждающая к *чтению-письму* (по Р. Барту). Игра передает и дух раскрепощения, присущий андеграунду, и потребность в деканонизации канонизированного, и стремление к детоталитаризации языка литературы.

Но часть «Момемуров» имитирует именно литературоведение: то с культурологическим уклоном, то с психоаналитическим, то с социологическим, что отражают уже названия разделов: «Статья», «Национальный характер», «Золотая полка», «Религия и литература», «Статья-представление»; примыкает сюда и раздел «Нобелевская речь». Нужно отметить, что в романе появляется берговское указание, что не интересующиеся литературоведением читатели могут эти разделы при желании опустить, не читать (однако не исключено, что и это форма игры с читателем, которого интригуют: что это он упустит?).

Как постмодернист М. Берг осуществляет деконструкцию самого жанра романа, наделяя его нелинейными паралитературными характеристиками и гибридным способом – как гетерогенные, совмеща

¹ Прием, заимствованный у В. Набокова.

разные языки культуры, так что оказывается аструктурированной и структура произведения.

«Момемуры» – не просто роман в романе, это роман, в котором множество, буквально сотни когда очень скоротечных, чрезвычайно плотных, спрессованных в ироническую схему, но иногда простран-ных, со своими разветвленными сюжетными линиями локальных романов, – и каждый из них содержит свой сюжет взаимоотношений с литературной и исторической действительностью» [6].

Нужно отметить, что и научный дискурс подвергается в «Момемурах» трансформации. Во-первых, М. Берг не так уж редко прибегает к метафорической эссеистике, пародированию литературоведческих канонов, во-вторых, дает пример множественности интерпретаций интересующего его литературного явления. В каком-то смысле это игра в литературоведение¹, закосневше-заплесневевшее в условиях запрета на самостоятельное мышление, хотя М. Берг постоянно балансирует между смешным и серьезным. «Олитературируемый» литературоведческий дискурс нужен для того, чтобы не только дать живые, динамичные портреты представителей андеграунда, но и познакомить с образцами их творчества и оценкой в самиздатской и эмигрантской критике. Впрочем, мистификация М. Берга проявляется и в том, что часть этих материалов имеет вымышленный характер, лишь имитируя принадлежность перу разных критиков, в которых как бы перевоплощается писатель. По признанию М. Берга, в этом случае он «расщепляется» на князя Львова, лорда Буксгевдена, профессора Зильберштейна. Следовательно, дальнейшая децентрализация авторского «я», одна из граней личности которого материализована также в мистере Самселе (а в более раннем варианте был еще и г-н Берк), и фигура автора в «Момемурах» приобретает множественные, поливариантные характеристики. Одновременно М. Берг наряду с И. Бродским и В. Набоковым – один из прототипов главного героя – сэра Ральфа Олсборна, которого М. Берг делает лауреатом Нобелевской премии (предугадав тем самым ее получение в 1987 г. И. Бродским)². Андеграундное прошлое знаменитого

¹ Можно зафиксировать переключку с В. Шинкаревым как автором «Максима и Федора», персонажи которых играют в дзен-буддистов и поэтов.

² Совмещением в главном герое нескольких прототипов М. Берг, возможно, хотел показать, что у андеграунда был не один претендент на соискание Нобелевской премии. С другой стороны, здесь идет игра. Личностных черт больше взято у И. Бродского, но лауреату приписываются романы М. Берга «Сражение на предметном стекле», «В тени августа», «Отражение в зеркале с несколькими снами», «Между строк, или Читая мемории, а может, просто Василий Васильевич», «Возвращение в ад», «Вечный жид», «Рос и я» и его рассказы.

нобелианта и интересуется З. Ханселка и И. Северина, восстанавливающих (в меру своего понимания) обстановку, в которой он начинал, круг его знакомств, эстетические пристрастия и переживания этого времени. Через восприятие вступающего в литературу Олсборна, от которого будто бы сохранились записные книжки, и характеризуются составившие андеграунд. Однако приобретение этих записей на аукционах З. Ханселку и И. Северину якобы не по карману, и они используют нечто вроде их дайджеста, подготовленного профессором Зильберштейном, чем и объясняются определенные вольности и намеренные неточности, возникающие в тексте, отнюдь не выдаваемом за чистый документ.

В третьей редакции «практически все приметы советской действительности в их общеизвестном или андеграундном преломлении были в итоге заменены пародийными транскрипциями вымышленной латиноамериканской действительности, вместо имен реальных писателей (или заменявшей их первой буквы фамилии), топографических названий, административных обозначений, всем известных сокращений и аббревиатур возникли экзотические имена и названия; и роман на материале ленинградского и московского андеграунда 1970–1980-х гг. превратился в повествование о некоей русской колонии где-то на острове то ли в Тихом, то ли в Атлантическом океане» [6].

Из-под пера М. Берга возникает виртуальная реальность, на гибридной основе соединяющая признаки СССР (периода «послеоттепельной» ретоталитаризации) и Гаити (времен военной хунты)¹. При всей неожиданности производимого сближения оно концептуально оправданно. На Гаити произошла первая в Америке антирабовладельческая, в СССР первая социалистическая революция; но результатом и той, и другой явились тоталитарные режимы, характеризовавшиеся расовой (на Гаити), классово-идеологической (в СССР) дискриминацией «белых людей»². Об обстановке на Гаити начитанная публика в Советском Союзе знала по роману Г. Грина «Комедианты». Жуткое впечатление производили сцены налетов, обысков, расправ тонтон-макутов³. У инакомыслящих они вызвали ассоциации с деятельностью КГБ. Соответствующие параллели: колония⁴ – СССР, аборигены – русские, картавый дедушка Сантос –

¹ Во всяком случае, признаки Гаити как типичной латиноамериканской страны доминируют.

² Метафорически – свободомыслящих, сохранивших чувство человеческого достоинства.

³ Национальных гвардейцев, прозванных в народе «оборотнями» (= тонтон-макутами с креольского).

⁴ Гаити – бывшая испанская, позже – французская колония. Тоталитарно-коммунистические порядки в СССР уподобляются колониальным.

Ленин, генерал Педро Кровавый – Сталин, хунта – КПСС, тонтон-макуты – КГБ, Сан-Тьерра – Санкт-Петербург, диаспора – андеграунд, переселенцы – эмигранты и др. – использует в романе и М. Берг. Подхватывая шутку писателя, можно сказать, что роман написан на «русско-испанском диалекте», только и испанские слова-кальки даны в русской транскрипции. На свой лад М. Берг развивает традицию В. Набокова в плане гибридизации разнонациональных компонентов. «Латиноамериканизация» советских реалий (навеянная и романами Г. Г. Маркеса, популярными в Советском Союзе в 1970–1980-е гг.), ведет к остранению привычного: не только акцентирует степень политической замордованности общества, но и вносит комедийную струю, преломляющую насмешливо-презрительное отношение к бутафорскому (= притворяющемуся передовым) режиму. Один из сквозных в «Момемурах» эпитетов – «колониальный». Он прилагается к понятиям «Россия», «жизнь», «быт», «культура», «литература», «поэзия», «живопись», «дела», «порядки», входит в словосочетания «издательство “Колониальный писатель”», альманах «Колониальная ночь», «высший колониальный орден», «колониальный вариант разрешенной порнографии», «с известным колониальным грешком полубразованности», «последние вспышки колониальной свободы», «типы современных колониальных юродивых», выступая сниженным, пародийно-ироническим эквивалентом определения «советский»¹ «Колония» М. Берга – метафора несвободного общества. На это указывает наличие военной (читай: партийной²) диктатуры, монополия власти на печатное слово и сопутствующая ей цензура, «поднадзорное» положение культуры, загнанной в идеологическую резервацию, и преследование пытавшихся вырваться оттуда, широко раскинутая сеть охраны. «...Ни для кого не являлось секретом, что и в столице, и в Сан-Тьерре русское искусство курировалось специальными отделениями тайной полиции», – говорится в романе [5, № 6, с. 51]. Нарочито нейтральное слово «курировалось» употреблено в язвительно-ироническом значении, так как на КГБ возлагалась репрессивная функция «партийного руководства» литературой и искусством. За годы советской власти было репрессировано свыше двух тысяч писателей, и хотя в «постпедровские» времена пишущий автор

¹ Другие аналоги, использовавшиеся в оппозиционной литературе, – «ибанский» (роман А. Зиновьева «Зияющие высоты»), «нормальный» (роман В. Сорокина «Норма»). Словосочетание «колониальная литература» (применительно к русской эмигрантской литературе) встречается у А. Ремизова.

² Чехарду латиноамериканских генералов, сменявших друг друга у власти, М. Берг уподобляет чехарде советских генсеков, каждый из которых имел и титул верховного главнокомандующего (обыгрывается и известное созвучие слов «генерал» – «генсек»).

уже не ощущал себя под дулом наведенного на него пистолета, тема обыска и ареста для попавших в «черный список» продолжала оставаться актуальной, и в «Момемурах» она периодически всплывает, не позволяя забыть об обстановке, в которой происходило формирование «второй культуры». На первый взгляд внимание к ней советских тонтон-макутов может показаться странным. Представители андеграунда отказались видеть в литературе средство политической борьбы и инструмент для исправления пороков, отводили искусству слова прикладную, утилитарную роль, стремились вернуть ей самоценное значение, сделать адекватной ходу времени и меняющемуся мировосприятию. Их целью была сама литература. Своеобразие отношения к ней авторов андеграунда проявляется сопоставление с шестидесятниками и диссидентами при использовании метафорических определений «горизонтальная» и «вертикальная» литература, появляющихся в разделе романа «Статья»: «...горизонтальная литература пользуется уже имеющимися эстетическими приемами для изображения малоизвестных сторон жизни (или иначе отвечает на вопрос: что?)... А вертикальная больше озабочена поиском нового стеклянного (“сомнительный эпитет” вписано над строкой) ракурса взгляда и самоценной интонации (не может ответить на вопрос: что?, не зная, как это сделать)» [5, № 5, с. 32]¹. При всех сопровождающих дифференциацию оговорках и критических пометках на полях² предлагаемая концепция дает ключ к пониманию особенностей развития русской культуры в послесталинскую эпоху: «Искусство, как бы очнувшись от обморока после падения диктатуры генерала Педро, стало горизонтальным по принципу своего существования; и, стремясь восстановить разорванную связь с прошлым, литература старалась понятным горизонтальным языком рассказать о том, что читатель не знал о прошедших тридцати годах мрачного правления хунты...» [5, № 5, с. 34]. Под описанное явление подпадает творчество шестидесятников и диссидентов. Хотя первые выступали за социализм «с человеческим лицом» и резко критиковали сталинизм, а вторые отстаивали либерально-капиталистические ценности и полностью отрицали советскую систему, их сближает эстетический традиционализм³, отношение к языку как к «rente, полученной по наслед-

¹ Сравните с высказыванием Д. Мережковского: «Существует два рода писателей: одни пользуются словами, как ходячею монетою – стертыми пятиалтынными; другие – чеканят слова, как монету, выбивая на каждом свое лицо, так что сразу видно, чье слово: кесарево – кесарю; для одних слова – условные знаки, как бы сигналы на железнодорожных семафорах; для других – знаменья, чудеса, магия, “духовные тела” предметов...» [10, с. 187].

² Прием, помогающий избежать логоцентризма.

³ За редким исключением.

ству»¹. По этой причине стихи публикующихся поэтов и диссидентов воспринимаются персонажем «Момемуrow» как близнецы-братья, отличаясь лишь преломляемой в них идеологией. «Литературный бум, синхронный своеобразному ренессансу, наступившему в короткий период после свержения диктатуры генерала Педро, указывал не только на то, что русские читатели соскучились по неангажированной литературе, а скорее всего повторял контур надежд и иллюзий, вызванных округлой волной потепления» [5, № 8, с. 53].

Принцип же «вертикальности» предполагал разрыв с «износившейся» традицией, открытие новых эстетических горизонтов и включал в себя взгляд на литературу как на феномен языка², обновление которого приобретало первостепенную важность. Данная тенденция зародилась еще в «оттепельные» годы, но полностью развернулась в 1970–1980-е гг. и именно в творчестве писателей андеграунда. Ориентиром для них первоначально стала модернистская литература, включая ее авангардистскую ветвь, так как она ставила родственные задачи, но под предлогом «борьбы с формализмом» была искоренена в эпоху «генерала Педро Кровавого», и даже упоминания о ней оказались вымаранными из «колониального» литературоведения. Следующим шагом после возрождения диссидентами критического реализма и явилась реставрация наследия Серебряного века и авангардистских течений 1920–1930-х гг. Отчасти это было «повторение непройденного» (А. Битов), породившее ретромодернизм и ретроавангард, отчасти – развитие воспринятого опыта на основе синтеза открытий различных школ, взаимоотрицавших друг друга, скрещивания с классикой, а также освоения достижений зарубежного модернизма, незадействованного потенциала авангардизма, что приводит к появлению неомодернизма и неоавангардизма (в дальнейшем – поставангардизма). Искусственно оборванная линия русской литературы восстанавливалась в своих правах, обращаясь к задаче духовной аристократизации индивида в противовес восторжествовавшей охлократизации общества. На этой основе возникает и тенденция «преодоления» модернизма, связанная с разочарованием в утопиях³, неприятием логоцентризма⁴, начавшейся переоценкой ценностей и увенчавшаяся выстраиванием еще одной, ранее не существовавшей «вертикали» – постмодернистской.

¹ «...Спасательный круг пассивизма всегда первое, за что хватаются руки тех, кто выплывает из омута» [5, № 5, с. 34].

² То есть литература рассматривается как один из языков культуры – знаковая система, характеризующаяся коннотативным строем и способная порождать смысловую множественность.

³ В том числе модернистских.

⁴ Любого типа, в том числе модернистского.

Постмодернистская литература вбирает в себя обретения модернизма, как и других эстетических систем, в деабсолютизированном, деконструированном виде, разрушая границы между различными литературными «диалектами» и языками культуры и сопрягая их на гибридной основе в текстуализированном ризоматическом письме. Она знаменует новую стадию эмансипации литературы – ее освобождение от власти Трансцендентального Означаемого, тоталитаризма мышления и языка как условие перехода к плюрализму/монизму, обретения процессуальной смысловой множественности. Эта стадия соответствует потребности преодоления идеологической нетерпимости, расколовшей человечество и угрожающей самому его существованию на Земле.

«...Цензура (*“как ни странно, хотя и не странно”* – вписано над строкой) куда более хищно огрызалась на вертикальность, нежели на полулиберальность произведений» [5, № 5, с. 34], – констатируется в «Статье». По-видимому потому, что «вертикально» ориентированный писатель в своем творчестве игнорирует утвердившиеся (= закосневшие) представления о том, какой должна быть литература (а не только отрицает какие-то определенные догмы и табу), демонстрирует независимость и инаковость, для власти неприемлемые (тем более, что написанное часто оказывается ей «не по зубам», хотя и воспринимается как чуждое).

«Вертикализации» русской литературы в основном и посвятили себя авторы андеграунда. На официальном признании они поставили крест и перешли на позиции «внутренних эмигрантов»¹. «Момемуры» – уникальное свидетельство об уникальном мире “второй культуры” – острове психологической и творческой свободы в океане политической несвободы – ленинградском и московском андеграунде 70–80-х годов...» [6]. «Островная» метафористика противостоит в романе «колониальной». «Островная литература» у М. Берга – неофициальная, альтернативная литература. Одна из глав романа так и называется – «Островитяне»², и ей предшествует парадоксальный, иронический эпиграф: «Хозяйка была диссидентка, как большинство всего населения острова»³. Забавное противоречие снимается, если учесть, что остров «Момемуров» – литературно-художественная среда андеграунда, отличавшаяся и от официальной, и от ангажированной неофициальной, так что «диссидентство» здесь – тоже метафора,

¹ К таковым в послереволюционный период относили, например, А. Ахматову, О. Мандельштама, М. Булгакова.

² Контрпараллель одноименной повести Е. Замятина.

³ Приписываемый П. В. Анненкову.

знак инаковости¹. В комментариях к роману М. Берг указывает: «Возможные источники названия “островная”: островное положение Ленинграда в дельте Невы; сочинение А. Солженицына “Архипелаг ГУЛАГ”»; роман “Остров Крым” В. Аксенова; уже упоминавшийся “Остров Сахалин” А. Чехова; антология ленинградской неофициальной поэзии “Острова”, составленная Ю. Колкером, Э. Шнейдерманом, С. Востоковой и В. Долининым и изданная журналом “Часы” в 1982 г. Внутренних эмигрантов нередко называли островитянами; см. например, статью Ю. Колкера “Острова блаженных” (“Страна и мир”, 1985, № 1/2)» [2]². Уместна и параллель с романами «Улисс» Д. Джойса³, «Остров» О. Хаксли, «Остров накануне» У. Эко, так как «колониальные островитяне» – через литературу – установили духовный контакт с прославленными зарубежными писателями, в СССР малоизвестными, до поры не ценимыми. Имена наиболее значимых для андеграунда авторов – чаще в необычной (в связи с предпринимавшей «латиноамериканизацией») транскрипции, а потому таинственно-незнакомые (каковыми они были для большинства) – звучат в «Момемурах»⁴. Это М. Пруст, Д. Джойс, Н. Саррот, С. Беккет, Х. Л. Борхес, Э. Хемингуэй, Э. Берджесс, И. Кальвино, Т.-С. Элиот, Т. Дилан, П. Клодель, А. Мачадо и др. Из русских же писателей называются (опять-таки наделенные именами-масками) запрещенные или полузапрещенные О. Мандельштам (Момбелли, Кизеватор, поэт-щегол), М. Кузмин (Пальм), М. Цветаева (боярыня Морозова), А. Ахматова (г-жа Акмэ), А. Платонов (г-н Сократов), М. Булгаков (Майк Бодэ), А. Ремизов, обэриуты (группа Бэри), Б. Пастернак (Боб Пастер), объявленный «литературным власовцем» и депортирован-

¹ В другом месте писатель андеграунда уподобляется человеку, сидящему между двух стульев («это сравнение нравится нам именно в силу своей стертости» [5, № 5, с. 50]), – комментирующее самоиронизирование возвращает известному фразеологизму силу воздействия.

Немногочисленность «островитян» сравнительно со всем населением «колонии» акцентирует приравнивание их к диаспоре.

² Название антологии указывает на восстанавливаемую связь с традицией Серебряного века. В 1909 г. в Петербурге выходил журнал «Островок», имевший подзаголовок: «Ежемесячный журнал стихов». В нем печатались только поэты-современники, например И. Анненский, Вяч. Иванов, А. Блок, А. Белый, М. Волошин, Н. Гумилёв, А. Н. Толстой и др. «Бакст нарисовал обложку. Первый номер разошелся в количестве тридцати экземпляров. Второго – не хватило денег выкупить из типографии» [11, с. 38–44].

³ Остров здесь – Ирландия, жаждущая независимости от Британской империи.

⁴ Расшифровка имен дается в комментариях М. Берга к роману.

ный из СССР А. Солженицын¹. Но первое место на «золотой полке» «островитян» занимает В. Набоков, представленный под номинацией Вильям В. Кобак². Обыностранивание набоковских имени, отчества, фамилии (отчасти угадываемых по анаграмматической перестановке букв) неявным образом указывает на то, что это русско-американский писатель, на родине (в момент написания романа) практически не известный. Особая роль В. Набокова для представителей неофициальной литературы определялась тем, что его мироощущение «эмигранта» среди массовых людей массового общества было очень близко людям андеграунда, и в Цинциннате Ц. они опознавали самих себя. Отказу от ангажированности искусства (прежде всего благодаря «Дару»), освоению эстетических возможностей модернизма тоже во многом способствовал В. Набоков. Как автор «Бледного пламени» и «Ады, или Страсти» и один из родоначальников постмодернизма он (наряду с Х. Л. Борхесом) инициировал зарождение русской постмодернистской литературы, ярким образцом которой являются и «Момемуры».

¹ Ну и, конечно, классики золотого века, вовлекаемые в постмодернистские игры. Их имена семантически целенаправленно зашифрованы. Так, Г. Державин в романе – Стейтсмен (от *state* – государство): поэт-государственныйник; А. Пушкин – Ган: первые буквы от Ганнибал, имени прадеда поэта (в переводе с финикийского – «дар богов»); Е. Баратынский – Е. Барат; М. Лермонтов – Майкл Мармон; Ф. Тютчев – Сутгоф; Ф. Достоевский – предположительно Макс Курант. В перекодированном виде все эти и некоторые другие представители золотого века (например, А. Грибоедов, Н. Некрасов, В. Панаев) цитируются в романе.

Вообще пласт игрового цитирования в «Момемурах» исключительно широк.

Цитатны в романе даже некоторые названия разделов: «Москва и москвичи» (отсылка к В. Гиляровскому), «Двадцать лет назад» (отсылка к А. Дюма и М. Светлову), «Островитяне» (отсылка к Е. Замятину), «Бесы» (отсылка к Ф. Достоевскому).

² В комментариях М. Берга читаем:

«Вильям В. Кобак – В. В. Набоков (1899–1977), русско-американский писатель, чрезвычайно популярный в советских интеллигентских кругах. Вильям – отсылка к набоковскому любимцу Шекспиру, ради которого он сдвинул день своего рождения с 22 апреля (день рождения В. Ленина) на 23 апреля (день рождения и смерти У. Шекспира). Полное написание имени и монобуква отчества заимствованы М. Бергом из англо-американской традиции сокращения «второго имени» до инициальной буквы.

Илья Кабаков – московский художник-концептуалист, был одним из подписчиков первого издания «Момемуров». <...>

Александр Кобак – историк-краевед, близкий друг Бориса Останина (брата Оранга в Шимпозиуме, см. ниже), в начале 1980-х автор самиздата...» [2].

Точно так же зашифрованы и имена представителей андеграунда, в дешифровку которых вовлекает М. Берг читателей. Прототипов персонажей можно узнать по описанию их внешности, воспроизведению каких-то фактов биографии, цитируемых или характеризующих произведений¹. Это многие звезды ленинградского (петербургского) и московского андеграунда, сегодня хорошо известные: И. Бродский, В. Кривулин, Е. Шварц, А. Миронов, К. Кузьминский, В. Эрль, С. Стратановский, Д. А. Пригов, Вик. Ерофеев, Е. Попов, Н. Климонтович, Е. Харитонов, сам М. Берг и др. Семантику и особенности ономастической игры с их именами и фамилиями автор в целом ряде случаев раскрывает². О будущем нобелевском лауреате сказано: «...Ральф – словесный кентавр. Ра (Солнце) + альфа/алеф (первая буква греческого/еврейского алфавита), плюс отголоски льва, солнечный герой, человек № 1. Олсборн – *Allborn*, “всех родивший” или “езде рожденный”. Сэр – свидетельство не столько места в социальной иерархии, сколько высоты литературных претензий и определенной психолого-поведенческой стати» [2]. Вообще словосочетание «Ральф Олсборн» благодаря обилию сонорных, аллитерации на *p*, *л* и своеобразному ассонансу на *о* очень звучное. К тому же благодаря наличию обрамляющих *p* оно имеет ауру мужественности, что особенно заметно при сопоставлении с очень музыкальными, но звучащими более мягко и женственно «Вико Кальвино» (его прототип³ – В. Кривулин) и «Алекс Мальвино» (прототип – А. Миронов). От имен и фамилий прототипов сохраняются инициалы. Но обе номинации итализированы, рокошущее *p* из них исчезает. В словосочетании «Вико Кальвино» – аллитерация на *в*, *к*, ассонанс на *и*, *о*; в словосочетании «Алекс Мальвино» – ассонанс на *а*, аллитерация на *л/л'*, они просто-напросто поются. К тому же фамилии Кальвино и Мальвино, за исключением первой буквы, совпадают. Созвучие указывает на то, что оба персо-

¹ Либо же непосредственно из комментариев М. Берга к четвертой, электронной редакции «Момемуров».

² Естественно, в комментариях к роману.

³ Б. Останин полагает, что более уместно использовать понятие «провокатив» и даже выделяет такие его разновидности, как «“кентавр”, “химера”, “вкрапление в кентавр с незначительным весом одного из провокативов”, “инкрустация (фейерверк) – то же самое, когда провокативов больше двух”, “рокировка” – подмена одного провокатива другим» [12]. На наш взгляд, однако, понятие «провокатив» указывает на характер творческой работы с прототипами, остающимися узнаваемыми, несмотря на всевозможные сдвиги при их изображении.

Гоголя, например, не считают провокативом Фомы Опискина, у Ф. Достоевского это сильнейшим образом обработанный в определенном ключе прототип персонажа.

нажа – поэты и находятся в близких (= дружеских) отношениях. Есть в ономастике и шутивно-комедийный элемент. Вычленяемый в слове «Кальвино» корень *calve* в переводе с итальянского значит «лысый» (в то время как у В. Кривулина была буйная шевелюра); если же производить фамилию Кальвино от фамилии деятеля Реформации Ж. Кальвина, то она содержит неявное указание на увлечение персонажа религией и в то же время комедийно оттеняет его «антикальвинизм», выражающийся в многочисленных любовных романах. То есть при всей звучности и музыкальности фамилии скрыто в ней и некое подтрунивание. В фамилии же Мальвино вычленяется корень *malve*, а *malva* в переводе с латыни – «растение, дающее большое количество нектара (цветок)», что указывает на качество стиха персонажа и нечто в нем самом – от нежного цветка. Помимо того, Мальвино для русского уха рифмуется прежде всего с девочкой Мальвиной из сказки А. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (в чем есть намек на гомосексуальную ориентацию изображаемого).

Двойственная семантика номинаций соответствует общему серьезно-несерьезному, игровому принципу изображения персонажей.

Звучная номинация «мадам Виардо» (прототип – Е. Шварц), отсылая к возлюбленной И. Тургенева, жившей во Франции итальянской певицы, содержит в себе указание и на творческую натуру изображаемой, и на ее «актерские» склонности, только не на сцене, а в жизни.

Некоторые фамилии возникли на основе частичного фонетического (Е. Игалтэ от Е. Игнатова) или семантического (г-н Коршунов от С. Соколов) созвучия.

Есть у М. Берга и англизировано-американизированное Халлитоу (прототип – Е. Харитонов), англизировано-русифицированное Диэй Прайхоф (прототип – Д. А. Пригов; здесь зафиксировано англизированное произношение инициалов Пригова), и офранцузено-англизированное Жюль Поп (прототип – Евгений Попов), и англизировано-сербизированно-европеизированное Ник Кейсович (прототип – Н. Климонтович), и испанизированное Бовиани (прототип – Борис Иванов, фамилия и имя которого подвергаются анаграмматической переделке), и китаизированное г-н Ли (прототип – С. Стратановский), и иные переделки имен и фамилий. Наблюдается обыностранивание русских фамилий, подчеркивающее, насколько их носители отличаются от соотечественников, а также, возможно, и западническую ориентацию персонажей¹.

¹ Данное обстоятельство акцентирует и использование иноязычной лексики: *Liber Press, National Geographic, Sola Fide, YMKА-PRESS, puzzle, a point of success* и др. В плане комедийном «обыностраниена» и встречающаяся в романе нецензурная лексика: *pider makedonsky, eblya, ne poluchil po pizde meshalkoi*.

Явственно говорящей является номинация Виктор Хара (прототип – Вик. Ерофеев). Виктор Хара – чилийский певец-оппозиционер, репрессированный диктатурой Пиночета (перед смертью ему отрубили руки, чтобы он не мог играть на гитаре); здесь содержится намек на исключение Вик. Ерофеева (совместно с Е. Поповым) из Союза писателей СССР в 1979 году и возможные дальнейшие преследования. С другой стороны, словосочетание «Виктор Хара» созвучно с именем и фамилией германо-венгерской супершпионки Маты Хари – в качестве врага этого писателя должно было воспринимать руководство Союза писателей. Да и элемент авантюризма был присущ молодому Вик. Ерофееву (как и Мате Хари).

Загадка номинации Жан Трика (прототип – Е. Козловский) раскрыта в интернет-комментариях М. Берга: «Инициалы Е. Козловского (ЕК) с зеркально отраженной первой буквой (ЗК) дают в шарадном прочтении фамилию Трика» [2] (хотя некоторое время персонаж находился в заключении (был зэка), на допросах он повел себя недостойно, «раскололся», почему и наделяется номинацией с насмешливо-ироническим подтекстом: букву З можно прочитать и как цифру 3; получается, что описываемый трижды «кака» – коллаборационист).

Игра с созвучиями может быть и скрытой формой характеристики творчества изображаемого автора. Так, о Владе Сеттере говорится: «Песенная мораль его стихов была тем неизменным песом, которое он никак не мог потратить...» [5, № 8, с. 56] (цена невысокая).

Цартр М. Берга отсылает к Ж.-П. Сартру (акцентируется тот факт, что в указанный период для многих умов он был царем).

Игра с номинациями допускает и скрещивание частей фамилий разных авторов. Таков, например, Борхетт, произведенный от Борхеса и Беккета, или Макс Шильдер, произведенный от Макса Штирнера и Макса Шелера. Это, согласно Б. Останину, слова-кентавры. Возможно, имитируется путаница, подчас возникающая у исследователей (не говоря уже о недостаточно подготовленных читателях). Таким образом М. Берг предостерегает от того, чтобы слепо, автоматически доверяли печатному слову.

Амбивалентность, нередко заложенная в ономастике, отчетливо выявляет себя и в принципах создания образов. Едва ли не все персонажи (представители андеграунда) у М. Берга «со сдвигом» – с сумасбродством и причудами, так как люди это неординарные, ни в какие стандарты не вмещающиеся, а нередко и намеренно их опрокидывающие, да и вообще – живые люди, а не выхолощенные «мардонги» (В. Пелевин) официального литературоведения. Каждая фигура обладает своим лицом, наделена и достоинствами (подчас исключительными), и недостатками (подчас с избытком), иногда и смешными чертами.

Как правило, характеристики людей андеграунда даются через восприятие героя, которому посвящено «исследование» З. Ханселка и И. Северина, – Ральфа Олсборна: отысканные записи в его дневниках, пометки в записных книжках и всевозможных вспомогательных материалах. Фигура же самого Ральфа раскрывается «стереоскопически»: и через воспоминания знавших его в молодости и более зрелые годы (с достаточно разноречивыми оценками), и посредством анализа созданных им или приписываемых ему произведений (в основном это произведения самого М. Берга), и цитированием мистификационного письма Олсборна по поводу нобелевской лекции, и других сохранившихся его суждений.

Критически воспринимавший постпедровскую действительность, Ральф относил себя ко «второму поколению эмигрантов», т. е. ощущал себя в Сан-Тьере внутренним эмигрантом: «...обильно пичкал себя чтением, которое являлось единственной стоящей начинкой того времени» [5, № 5, с. 11]. Особо увлекся западной литературой, на родине слабо известной. Ощущал в себе огромный запас внутренних сил, был проникнут сознанием своей исключительности. Именно литература стала для него формой полноценного существования, творчество – смыслом жизни. Как с самоиронией выскажется Ральф Олсборн позднее, тогда «литература казалась индульгенцией несовершенных грехов и оправданием отпущенного жизненного срока», «панацеей от бесследного исчезновения» [5, № 5, с. 12]. Не скрывает персонаж и присущего ему эгоцентризма – того, что стремился к самореализации, самовыражению и вовсе не ставил перед собой задач гражданского воспитания, исправления нравов: «Серьезно решив писать, я честно думал исключительно о себе, остальные интересовали меня лишь постольку, поскольку им предстояло стать моими читателями. И это, в общем, неудивительно. Как и многие, я смотрел через свое непрозрачное “я” и, конечно, ничего за собой не видел. Для себя самого я был “*ding an sich*”» [5, № 5, с. 12]. Через литературное творчество и шло познание самого себя, феномена человека, бытия. Ральф нуждался в книге-двойнике – собеседнике и друге. Казалось, стоит «написать настоящую книгу, овладеть ключом мастерства, как этот ключ откроет дверь в насыщенную, волшебную и прекрасную жизнь...» [5, № 5, с. 15]. Ожидаемого не произошло. «Перейдя заветный Рубикон, – признается Олсборн, – я оказался не счастлив, как простодушно полагал, а куда более несчастен: разбогатев ровно на одну книгу, вернее, тогда еще просто рукопись, я обеднел на одну, но хорошую хрустальную иллюзию. Все приходилось начинать сначала» [5, № 5, с. 15], а что получится, никогда заранее не известно. К тому же, признается герой, «за припадками мгновенного счастья и ни с чем не сравнимого наслаждения <...> я должен был расплачиваться

пропастью тусклой пустоты и не менее тусклой прострации, куда падала душа, поставив последнюю точку» [5, № 5, с. 15]. Психология творчества описана зримо и убедительно. И если о муках творчества сказано немало, то многократно их превосходящие муки нетворчества, временного опустошения, некоего внутреннего паралича – то новое, что вносит М. Берг в волнующую его проблему. Вынести и это Ральф оказывается готов.

По приводимым отзывам знавших Олсборна в молодости, уже тогда поражали его фантастическая уверенность в себе, независимость, пронизанность духом свободы. У Ральфа было ощущение, что культура ждала его прихода, его присутствие в ней необходимо. Он создавал вокруг себя сильное магнитное поле личности незаурядной.

В то же время молодой Олсборн был мало склонен считаться с другими, каковых приносил в жертву литературе. В его характере отмечается и известная жестокость: «выжав» из человека все, что нужно для книги, больше им не интересовался. Лицейский товарищ Сильва объясняет такой подход опасением не успеть исполнить в литературе все, что Ральфу было предназначено, остальное отбрасывая в сторону. Но по мере того, как реализовывался, получал известность, Олсборн менялся: становился мягче, терпимее, отзывчивее. Свой молодой снобизм он во многом преодолел. Приводится и точка зрения, что высокомерием, наукообразной лексикой Ральф маскировал «комплекс недоучки», не получившего высшего образования, как бы постоянно вставал на цыпочки, «стараясь показаться и умней, и образованней»; и эта поза «приросла к лицу»: «Он всех лучше, смелее, сильнее» [5, № 5, с. 19]. Выдерживал эту позу Олсборн, если судить по «рассказу одной дамы», даже в сексуальных отношениях. «...Демократию, конечно, презирал. И демократию и прогресс, и национальную независимость, – приводится точка зрения г-на Альберта. – “Профаннированный мир” – до сих пор слышу его интонацию. Для Ральфа все насущное – как бы от брюха. Тяга человека жить лучше – “от брюха”. Нежелание страдать – “от брюха”. И при этом (они все тогда помещались на всем русском) дряхлое и унылое толстовство: мол, можно только то, что не перешагивает через кровь аборигенов...» [5, № 5, с. 60]. И саму приверженность духовному аристократизму сохранял, демократию – с отчетливо поступающей в ней охлократией – презирал. «...Начисто был лишен зависти к кому бы то ни было, какой бы внешний успех тому ни сопутствовал, так как соревновался только с собой» [5, № 5, с. 21–22]. И лучше всего Ральфу было одному, когда ничто не отвлекало от творчества.

Писательство для Ральфа Олсборна «было не более, чем частным аспектом». Он говорил: «Дело не в том, какой у тебя талант или

насколько лучше другого ты что-то сделал, важно самому сделать все, что можешь, высвободить все, что в тебе заложено» [5, № 5, с. 21]¹.

На примере будущего нобелевского лауреата, фигура какого как бы слоится, отчетливо проступает еще одна особенность письма М. Берга – децентрирование субъекта. Данный принцип распространяется и на образы других персонажей.

А вот читатель и признание Олсборну были нужны. Кажется, сама судьба привела его в андеграунд, как жителя Питера, первоначально ленинградско-петербургский: именно эта среда ему наиболее подходила. Знакомясь с ее представителями, он дает портреты наиболее примечательных ее фигур.

Во многом проясняет принцип создания образов в романе именно характеристика, даваемая в самих «Момемурах»: «Р. Олсборн, начиная очередной портрет в серии “своих блестящих медальонов” (“Квэбек мэгэзин”), всего на несколько мгновений показывает литературного героя «в его подлинную величину, после чего следует... эlegantное вскрытие брюшины подноготной» [5, № 8, с. 71]. Дело не только в следовании правде жизни, но и в концептуальной установке автора-постмодерниста на деканонизацию и десакрализацию самой фигуры писателя, традиционно приравнивавшегося в России к духовному вождю общества, возводимого в ранг святого. Не случайно Ральф Олсборн настаивает на том, что «никогда не считал писательство подвигом» [5, № 8, с. 75–76], а в одном из своих романов, «пересказываемых» в «Момемурах», предпринимает травестирование мифологизированных имиджей классиков русской литературы. Повествуя о современности, Ральф тоже стремится избежать глянцевого однозначности. К тому же стремится и М. Берг. В интернет-комментариях к «Момемурам» по этому поводу говорится: «Просвещенный эмигрантский читатель узнавал в мелькающем хороводе персонажей их знаменитых прототипов, только искажающая подсветка текста изменяет лица, корежит фигуры, делает неузнаваемой походку – очередной и уже один из последних ключей интерпретации романа, предлагаемый автором на примере другого, но также искаженного и измененного произведения со сложной взаимосвязью между многочисленными персонажами и реальными и фантастическими прототипами» [2].

¹ В этом высказывании есть отсылка к нобелевской лекции И. Бродского, хотя у Ральфа она чисто пародийная – скорее это игра с хрестоматийными ожиданиями от выступления нобелевского лауреата и нередкое род притворства с его стороны.

Получение же этой премии именно И. Бродским М. Берг объясняет «подсветкой биографии», судьбы поэта; как только она стала благополучной, интерес к лауреату снизился.

Вместе с тем автор наделяет своих персонажей высокими титулами либо знаками почтительности как признаками принадлежности к свободному миру, для «колониальной» жизни нехарактерными, чуждыми. Таковы сэр Ральф Олсборн, лорд Буксгевден, князь Львов, князь Василий, дон Скотт, архиепископ Сан-Францисский Глэн Фёдоров, граф Сиверс, академик Локан, доктор Мюллер, синьор Рикардо Даугмот, синьор Кальвино, синьор Мальвино, герр Люндсдвиг, мистер Коллинз, мистер Гран, г-н Хануман, г-н Кока, г-н Альберт, г-н Сильва, г-н Коновницын, г-н Курлов, г-н Тауделло, г-н Ли, г-н Халлитоу, г-н Ромерро, г-н Гершензон, г-н Филимонов, г-н Полонский, г-н Куйрулин, г-н Прайхоф, г-жа Ганка, г-жа Таманская, г-жа Гнедич, г-н Доватор, профессор Стефанини (вариант: мэтр Стефанини) и др. Создается впечатление, что мы попали в аристократическое общество, круг избранных. Таким аристократически-демократическим образованием, где нет «услужавших» (власти) и пышным цветом цветет культура, показан в романе андеграунд. Он предстает как неконформистское социокультурное пространство, духовно отгородившееся от тоталитарного социума, живущее интересами творчества. Собственно, это креативная и резонирующая среда, необходимая для формирования и выживания таланта, отпавшего от системы и именно в литературе видящего свое предназначение.

Не претендующее на строгую научность, по-журналистски вольное, но зримое определение, проясняющее сущность рассматриваемого феномена, появляется в самом романе: «Литература диаспоры есть сложное духовно-социальное образование <...>, состоящее из пары сотен ячеек для авторов в каждой из колониальных столиц, а также одиночек, рассеянных по периферии, связанных единой корневой системой приятельских отношений и шапочного знакомства, кровеносной системой книгообмена и каналов получения сведений и сплетен, объединенных подчас одинаковым социальным статусом и опасных для тайной полиции тем, что могут спонтанно объединяться для не вполне предсказуемых акций» [5, № 5, с. 53]. Какие-то круги андеграунда могли друг с другом не пересекаться либо сознательно отталкиваться друг от друга из-за эстетических и личных разногласий; тем не менее это была свободная общность *своих*, стимулировавшая поиски одиночек. «...Любой писатель, пусть он хоть семи пядей во лбу и один во многих лицах, нуждается в родственной ему среде, как, пардон, сперматозоиды нуждаются в яйцеклетке для зачатия» [5, № 8, с. 18], – воспроизводится в романе суждение одного из персонажей – исследователей творчества Ральфа Олсборна герра Люндсдвига. Эту роль и исполнял андеграунд.

Родословная представителей андеграунда возводится к психологическому типу выламывающихся из социума одиночек, неудов-

летворенных действительностью, – «русских странников» и «лишних людей». Но в андеграунде они нашли единомышленников и составили некую свободную общность, воспринимавшуюся как «свой круг», где все (лучше или хуже) всех знали и ценили не по социальному статусу, а по уму, эрудированности, таланту, уникальности натуры, оригинальности имиджа (если таковой имелся). В «Момемурах» представлены и литературный фон, и «бытовые декорации», живописующие примечательные черты андеграунда.

Общение в этой среде играло первостепенную роль, поскольку «заменяло журналы, рецензии, читателей, славу, деньги...» [5, № 6, с. 54]. Заинтересованные разговоры за полночь о литературе, обмен информацией и мнениями о прочитанном, сами чтения, как правило, под выпивку – вот вокруг чего вращалось общение, осуществлявшееся в самых простых условиях и в самых непредсказуемых формах. В каком-то смысле это был род праздника – праздника свободного духа, где взаимно питали друг друга идеями, образами, эмоциями, пересекающиеся траектории которых рождали «вспышки и озарения». Андеграунд будто возрождал традицию литературных салонов – но без самих салонов: тут обязательна поправка на полунцизенское существование, квартирно-коммунальную «перенаселенность» (особенно в Ленинграде/Петербурге), отнюдь не светские нравы. Плюс периодически производимые в этой среде обыски и аресты¹, напоминавшие о ненадежности положения писателей андеграунда, сколь бы далеки от политики они ни были. Неудивительно для этой среды «вычисление» стукачей и сексотов, неотделимое от бесшабашной неосторожности: «Стиль жизни и общения был открытый, то есть выбалтывалось всё и обо всём...» [5, № 6, с. 54], тем более что сами инакомыслящие никакого криминала в стремлении создавать новую литературу и знакомиться с уже написанным, но в СССР недоступным не видели.

В жертву литературе были принесены возможность карьеры, материальное благополучие, спокойная жизнь. Подчас люди андеграунда были лишены самого элементарного, обладая огромным культурным багажом, незаурядными творческими и интеллектуальными способностями, за копейки работали сторожами и кочегарами (в общем, там, где идеологическое давление практически не ощущалось, а рабочий ритм оставлял время для чтения и писательства). Такой был их выбор. «Это были славные, милые люди», жившие, несмотря ни на что, «самой полноценной и насыщенной духовной жизнью» [5, № 6, с. 64]. Но «семьи их были недолговечны, с женщинами у них как-то не ладилось» [5, № 6, с. 64]. Возможно, потому, что богемный

¹ Искали запрещенную литературу, за нее же в основном и давали сроки.

стиль слишком неупорядочен, безбытен («быт был свергнут в рулон», выразительно сказано об этом у З. Ханселка и И. Северина [5, № 7, с. 15]). Во всяком случае так обстояло дело в Питере, свидетельствуют «Момемуры».

Наиболее подробно охарактеризованы открывшим для себя питерский андеграунд Ральфом Олсборном самые яркие и экстравагантные его фигуры. При этом не скрывается, что изначально будущий лауреат был настроен весьма скептически и ничего особенного здесь обнаружить не ожидал. Произошло иное – даже против его воли и предубежденности он должен был отдать дань уважения Вико Кальвино (прототип – Виктор Кривулин), мадам Виардо (прототип – Елена Шварц), г-ну Ли (прототип – С. Стратановский), показанным «крупным планом». Каждый из них, начиная с синьора Кальвино, Ральфа чем-то поразил.

Внешность Вико Кальвино не приукрашивается, напротив, в ней есть (с непривычки) даже что-то пугающее: это «черное, лохматое, странно приплясывающее существо с огромной бородой и дикими горящими глазами <...> Кальвино при каждом шаге дергался всем телом, невысказанным образом скрещивая ноги, балансировал руками и бросал себя вперед...» [5, № 5, с. 64–65]. Оказалось, этот андеграундный поэт – инвалид, у которого повреждены позвоночник и ноги, так что передвижение для него болезненно и затруднительно. Казалось бы, он должен быть замурован в четырех стенах, стать мрачным ипохондриком – ничего подобного: более энергичного и оптимистичного человека Ральф (в пересказе профессора Зильберштейна) не встречал. Еще подростком Кальвино запретил себе ныть и жаловаться на судьбу (что часто отталкивает окружающих). Пересиливая себя, он участвовал во всех мальчишеских играх и походах, тренировался в физической выносливости, активно развивался и интеллектуально. В результате комната взрослого Вико в ленинградской коммуналке стала одним из центров андеграундной жизни Питера. Кальвино получал удовольствие от общения с утра до ночи с самыми разнообразными типами людей, насыщаясь огромной информацией, и со временем, казалось, не осталось ничего, о чем он не мог бы компетентно высказаться. Привлекали и его мягкость и доброжелательность, простота манер, как и заразительное жизнелюбие. Но прежде всего – «самая всесторонняя одаренность и умение создать вокруг себя совершенно особую ауру: вроде кислородной подушки, которую цепко удерживает густая крона дерева» [5, № 5, с. 69]. Правда, в Кальвино осталось что-то от ребенка, и он любил сочинять, приправляя свои рассказы необузданной фантазией. Как на ребенка, не всегда можно было положиться на Кальвино и в делах. Как-то простодушно он выспрашивал впечатление о прочитанных

своих стихах, претендовал на звание первого колониального поэта. Олсборн признается: «Кальвино был старше меня лет на семь, но я все годы нашего общения относился к нему с непонятной снисходительностью, как к гениальному и остроумному ребенку, вундеркинду, не знающему, однако, некоторых простых вещей, доступных каждому взрослому» [5, № 5, с. 67–68]. Но в силу обаяния и бесхитростности Вико все прощалось. К Кальвино шли и шли пишущие люди (чаще непечатающиеся), и он устраивал им смотр, «выдавал награды и призы в виде небрежных поощрений» [5, № 5, с. 69–70]. Другими словами, это был один из очагов андеграундной культуры; через суд Кальвино проходили чуть ли не все начинающие авторы, и его оценка в чем-то определяла их судьбу.

Ральфу стихи Кальвино показались настоящими, он их принял. Воспринимает он Кальвино как продолжателя линии Сутгофа (= Ф. Тютчева), прошедшего школу Кизеваттора (это, по-видимому, еще одно обозначение О. Мандельштама) и работающего в модернистском ключе, по крайней мере, по формальным признакам: «Возьмем хотя бы способ оформления текстов: без заглавных букв и знаков препинания, что должно служить сигналом потокосознательного метода или автоматического письма, а на самом деле просто предупреждает читателя, что он столкнется с модернистской традицией...» [5, № 5, с. 72]. Из мистического тумана возникают «ветвистые словесные узоры», «словесные соборы», несущие некую поэтическую мысль. Упрощенная лексика, однако, присуща произведениям на патриотическую тему, в которых Кальвино приносит «присягу на верность». Подобные стихи характеризуются Ральфом как самые слабые. Олсборн убежден, что острая направленность вредит поэзии, делает ее одномерной. По этой же причине не принимает Ральф диссидентскую литературу, которую считает конъюнктурой наоборот, дабы прозвучать и в дальнейшем неплохо устроиться на Западе. Кальвино же, как правило, не жертвовал искусством, чтобы донести какую-то идею.

Касаясь же прозы Кальвино, впитавшей открытия французского нового романа, Олсборн имитирует саму манеру «Шмона» В. Кривулина (начинающегося с пересказа «Возвращения в ад» М. Берга), где метод «потока сознания» распространен на все произведение, представляющее собой «открытый текст» (по У. Эко).

Не обходит нарратор и самиздатскую деятельность Вико¹, но и в этом случае подшучивает над ним: иногда могло создаться впечатление, что он затеял самодеятельный журнал, чтобы спорить в нем по

¹ Наибольшую известность получил самиздатский журнал «37», выпущенный В. Кривулиным и Б. Гройсом.

религиозно-метафизическим вопросам с женой (хотя это можно было бы делать и дома). Как бы там ни было, Кальвино был в числе тех, кто приобщил ленинградско-петербургский андеграунд к самиздату.

Ральф Олсборн резюмирует: «Меня всегда занимала та непонятная иерархия голосов, что вместе составляют для души хоровую многоголосицу одного живущего сейчас поэта. Но почему одному поэту душа доверяет вести сольную партию, а другому лишь очерчивать басами жирный контур? Понятно, не потому, что один поэт лучше другого (скорее, духовно вкуснее, но у этого эпитета неопределенность контурной карты). И все же именно Кальвино стал первым, и только потом появились другие и начался головокружительный подъем, пока ступени не кончились и нога не зависла над бездной...» [5, № 5, с. 73–74].

Включает в указанный «хор» Ральф Олсборн и мадам Виардо (прототип – Е. Шварц), каковую характеризуют как одну «из самых скандально знаменитых русских поэтесс в колонии» [5, № 6, с. 3]. Таков был выстроенный ею имидж никому и ни в чем не желающей уступать гордячки-аристократки, готовой лично и даже оскорбительным образом наказывать за воспринимаемое как покушение на ее достоинство, идеалы, вообще – за дурной вкус, глупость, стадную психологию и позволяющей себе все, что вздумается, исполнять любую свою прихоть. Такая необузданность резко противостоит хрупкому внешнему виду женщины, «точностью черт и грацией», напоминавшей «китайскую статуэтку» [5, № 6, с. 4]. Но по характеру это бомба замедленного действия, готовая в любую минуту взорваться. И в «Момемурах» образ мадам Виардо двоится, мерцает. Литературная родословная поэтессы возводится к типу «русской гордячки-сумасбродки, для которой унижение страшнее смерти» [5, № 6, с. 6]. Но и безо всяких унижений мадам Виардо совершала поступки, в культурной среде недозванные. К ней можно применить определение «нищанка поведения». Ральф полагает, что «настырное сумасбродство этой поэтессы охраняло ее душу от вторжения» [5, № 6, с. 5], «за показной развязностью и едва уловимой неуклюжестью», возможно, таились «робость, пуританская стыдливость, тайная страстность» [5, № 6, с. 5–6]. Приводятся соображения о возможном влиянии на психологию творческой личности характера сексуальности и религиозности; да и пристрастие к горячительным напиткам нельзя сбрасывать со счетов. И тем не менее мадам Виардо «казалась настолько переполненной ощущением собственной исключительности, что перелитое через край вполне убеждало тех, кто общался с ней более или менее тесно, в то время как другие видели в ней природную стихию, которую либо надо принимать такой, какая есть, либо делать вид, что ее не существует» [5, № 6, с. 7].

Не в последнюю очередь высокая самооценка мадам Виардо базировалась на ее признании поклонниками гением. Позу гения женщина, несомненно, выдерживала, сделала основой своего жизнотворчества. Ближе всего ей оказались теософия и пронизанный ее интенциями неомодернизм; облики же лирической героини достаточно условны.

Ни одного дня мадам Виардо не работала, дабы не быть зависимой от государства. Образ жизни предпочитала ночной, и главное место в нем отводилось творчеству. Стремясь к сближению с Серебряным веком, поэтесса явилась одним из учредителей Обезьяньего общества, восходящего к Обезвельволпалу А. Ремизова. Общество, имевшее свои особые ритуалы, ежемесячно устраивало *шимпозумы*, где зачитывались доклады на поэтическую и историческую темы. Вообще проведение всякого рода семинаров и обсуждений для андеграунда было достаточно характерным: стимулировало работу мысли, расширяло кругозор, помогало лучше разобраться в сложных вопросах. Но по вине Виардо, устроившей отвратительный скандал на одном из заседаний, Обезьянье общество прекратило свое существование.

Олсборн признается, что собрал о мадам Виардо целую коллекцию невероятных историй, но пришел к убеждению, что они, скорее, скрывают суть этой необычной натуры, и сам он вряд ли до нее докопался. Сам Ральф гениальной Виардо не считал, что видно из строк дневника: «...с ней носились, как с гениальным ребенком, не знаящим, что творит, а творила она талантливые стихи и безобразные скандалы» [5, № 6, с. 8].

Детские черты (при всей исключительной эрудированности) Ральф отмечает не только у Вико Кальвино и мадам Виардо, но и у г-на Ли (прототип – С. Стратановский). С самого начала о нем говорится: «...слишком поэт со всеми вытекающими последствиями» [5, № 6, с. 13], т. е. человек непрактичный, плохо приспособленный к жизни, «...витающий в облаках». Между тем у М. Берга он «монстроидальный и необыкновенный человек» [5, № 8, с. 13].

Как и в некоторых других случаях, выявляется бросающееся в глаза несоответствие внешнего облика и внутренней сущности персонажа: «Малохольный, скукоженный, маленького росточка, с детскими ручками и ножками, челочкой, маленькими глазками и жиденькими усиками на детском же, плохо выбритом лице и нервно-суетливыми жестами. Глядя на его подвижную, несколько пришибленную фигурку, слыша его невероятно запутанную, неуклюжую устную речь, оснащенную сплошными “ну, так сказать” и “значит”, трудно было поверить, что это поэт с мощным голосом, один из наиболее значительных современных колониальных поэтов» [5, № 8, с. 13].

В детстве болезненный, комнатный ребенок, г-н Ли нашел для себя отдушину в книгах, на которых вырос, впитав их мудрость. Но во многом он остался простодушным до наивности, невероятно легковерным, отчего становился объектом розыгрышей. Так, однажды над г-ном Ли подшутили, что проиграли его в карты, причем цену выкупа он должен был определить сам: во сколько оценивает свою жизнь. Поэт в это поверил, пока ему не объяснили, что это шутка.

Из-за непрезентабельной внешности г-на Ли не принимали все-рез женщины, отчего он страдал, пока не нашел-таки для себя кавалер-девицу выше его в полтора раза. Брак (неожиданно для окружающих) оказался счастливым.

Не скрывая смешные черточки в облике персонажа, Ральф Олсборн вместе с тем констатирует: «...несмотря на хилую фигурку, в которой непонятно на чем держалась душа, он обладал, по сути дела, обязательной для поэта твердостью и силой духа, расположенной в интуитивно поэтической плоскости...» [5, № 8, с. 14]. Г-н Ли «подпытывался через какие-то таинственные чудесные каналы, что находило отражение в его тонком, подчас поистине мудром и уравновешенном поэтическом творчестве...» [5, № 8, с. 14]. Метафизику он смешивал с конкретикой жизни, приемы классического модернизма – с авангардизмом, со временем внедрил в свои стихи и цитатное письмо.

Благодаря исключительной интуиции г-н Ли единственный не поверил внедрившемуся в питерскую богемную среду агенту охраны, остальных просто очаровавшему и рвавшемуся к редактированию в самиздатском журнале «Мост» (= «Обводный канал»; приложение к нему – журнал переводов «Мост»). «Его уговаривали, уламывали, увещевали, он поддавался, сгибался, сникал, но в решительный момент говорил в лицо г-ну Крамору: нет. А когда его пристыдили, ультимативно заявил: либо он, либо я» [5, № 8, с. 16–17]. Прав оказался поэт.

Как оказалось, сообщается в «Момемурах», внедрение агента было лишь первой попыткой власти взять андеграунд под свой контроль. Более успешной для нее (но тоже не вполне удавшейся) оказалась авантюра тайной полиции по созданию писательского клуба *Remember*. Сюда заманивали обещаниями свободных, бесцензурных чтений и публикациями, в том числе за рубежом. Многие, не имея никакой легальной перспективы, и поверили, тем более что все было подано как исходящая от самих неофициалов инициатива. Были, правда, и настораживающие факты: скажем, тонтон-макуты снимали присутствующих на свои миниатюрные аппараты и затем идентифицировали выступавших и зрителей. В конце концов был издан достаточно цензурованный сборник «Клуб-81»; остальное осталось неисполненным. Арест брата Лемура впавших в эйфорию отрезвил.

«И все-таки, несмотря на все теневые стороны клуба *Remember*, именно благодаря ему русская литература колонии хотя бы на миг вышла из тени, и этого оказалось достаточным для того, чтобы ее узнали, чтобы все последующие события стали страницами истории из книги под общим названием К-2...» (= «вторая культура», «другая литература») ¹ [5, № 8, с. 54]. З. Ханселк, И. Северин (М. Берг) дают понять, что ни в каком отношении она не уступает эмигрантской литературе третьей волны, на которую вскоре так жадно все набросились. Автор «Момемуrow» восстанавливает справедливость, дает подышать самим воздухом андеграунда. И ленинградско-петербургской его ветвью он не обходится – живописует и московский андеграунд. Выясняется, что при наличии общих черт каждая из этих ветвей имеет и свою специфику, в чем убедился Ральф Олсборн, отправившись в Москву, чтобы договориться об издании совместного московско-петербургского сборника.

Москва как столица имела сравнительно с Ленинградом/Петербургом известные привилегии и в области издательской политики и действий цензуры, и во взаимоотношениях с иностранцами, вообще – с заграницей, и полного разрыва отношений между неофициальными кругами и окружающей средой (как в Ленинграде/Петербурге) там ни было, и сам стиль писательской жизни отличался, констатирует М. Берг. «Если питерская богема – это как бы одна большая деревня, где каждый знает каждого в лицо, то московская культурная жизнь состоит из непересекающихся кругов, которым в достаточной степени нет дела друг до друга» [5, № 7, с. 5]. Здешняя богема для власти – нечто вроде «цветочков»: не воспринимается столь опасной, как «ягодки» – диссиденты. И даже многие из счита-

¹ Чтобы не создалось впечатление, что как только об андеграунде узнали, он единодушно был принят, автор вводит раздел «Интермедия», где представлены гипотетические отрицательные отзывы об андеграунде и о нем самом: «...Не литература это, а клевета на литературу, когерентная неправде. И не художество, а жалкий балаган» [5, № 5, с. 49]; «И читатель прав, когда недоумевает и требует прояснить позицию или даже мировоззрение, не убоясь этого высокого слова <...>, ему непонятно (хотя он, как собака волка, нюхом чует его какую-то враждебность или, по меньшей мере, неродственность)» [5, № 5, с. 50]; «...Что бы автор ни писал, везде он эта самая Бавария, т. е. я хотел сказать – Бовари, и есть. Особенно, если именно не о себе (здесь он, конечно, стесняется или, наоборот, слишком задается), а о других. Тут ему легче проговориться под сурдинку. А мы: раз – и пойман, как говорится, на месте преступления» [5, № 5, с. 50–51].

При всей пародийности воспроизведения «гражданского клетота», одну из тенденций, сформированных официальным искусством в отношении к новой литературе, М. Берг предугадал точно.

ющихся оппозиционерами в Москве – «вполне респектабельные люди, ходят в должность, обладают положением...» [5, № 7, с. 5]. Такое наблюдение извлекает в романе профессор Зильберштейн из неоконченного дневника Ральфа Олсборна.

Отсутствие непроходимого водораздела между печатающимися и непечатающимися москвичами демонстрирует характеризуемый в «Момемурах» самиздатский альманах «Акрополь» (подразумевается «МетрОполь»). В него вошли как произведения «левых» шестидесятников (А. Арканова, Б. Ахмадулиной, А. Битова, А. Вознесенского, Ф. Искандера, В. Аксенова), так и не имевших возможности печататься в момент издания альманаха писателей (Ю. Алешковского, Б. Вахтина, В. Высоцкого, Ф. Горенштейна, Вик. Ерофеева, Ю. Карабчиевского, П. Кожевникова, Ю. Кублановского, С. Липкина).

Москвичи, говорится в романе, разыграли блестящие рекламные акции, включив в альманах тексты, по духу несоветские, но не содержащие непосредственного криминала, и представив рукопись в Главлит. После запрещения на родине альманах якобы без ведома авторов был издан за границей. Поднявшаяся шумиха привлекала внимание к бесцензурному изданию и в то же время сковывала власть, не решившуюся на активные преследования «неприрученных», но не преступивших последнюю границу.

По стопам «Акрополя»/«МетрОполя» пошли и авторы «Каталога» (обозначенного в «Момемурах» как «Колониальная ночь»), где были представлены такие фигуры, как Е. Попов, Н. Климонтович, Е. Харитонов и др. Правда, один из участников под давлением КГБ сломался и, дав показания на других, стал в андеграундной среде отверженным. Безукоризненное же поведение при внимании КГБ, а тем более аресте вовсе не считалось героическим, воспринималось как само собой разумеющееся, единственно возможное.

Поскольку же в Москве неконформисты в отличие от Ленинграда/Петербурга не были вытеснены на обочину социальной жизни, они более тесно были связаны «с официальным искусством и его представителями, и куда меньше, чем их колониальные собратья, отличались от него по языку и нравам» [5, № 7, с. 5]. В романе описывается знакомство молодого Ральфа Олсборна со «столичными патриархами» 1960–1970-х, даются неканоничные портреты А. Тарковского (г-на Тэста), А. Битова (Билла Бартона), Б. Ахмадулиной (г-жи Алминэско). Констатируется, что у каждого из них время от времени были проблемы с цензурой (а то и с КГБ), и тем не менее они присутствовали в литературной жизни, печатались, и их творчество имело общественный резонанс. По этой же причине в Москве в меньшей степени, чем в Питере, был развит самиздат. Однако, по

наблюдениям Ральфа Олсборна, самиздат¹ в основном являлся отдушиной для самих авторов, за пределами андеграунда читателей практически не имевших.

По ходу повествования М. Берг касается связей с эмигрантскими издательствами и журналами. Констатируется, что и в сношениях с границей московские нонконформисты сравнительно с ленинградско-петербургскими имели преимущество – их контакты были шире и далеко не ограничивались эмигрантскими изданиями².

В «Момемурах» рассказывается и о совершенно фантастическом для советских времен издании – журнале «Стрелец» (гл. ред. – Александр Глезер), «который делался в Москве, а выходил в Париже и Нью-Йорке. <...> Иллюстрированный, трехязычный, англо-франко-русский журнал художественного авангарда – и одновременно журнал современной кухни, аристократических сплетен, с дайджестом литературных новинок, краткой энциклопедией семейной жизни, с обзорными статьями всех важнейших аспектов науки, перемешанных с анекдотами, байками, занимательными историями. <...> Настоящий журнал-монстр. Умный. Интересный. Неожиданный» [5, № 7, с. 27]. Издатель постоянно балансировал на грани ареста, «каждый его шаг контролировался КГБ и ОБХСС» [5, № 7, с. 27], но «найденной лазейкой в законе энтузиаст пользовался безукоризненно и изобретательно» [5, № 7, с. 27]. В определении Олсборна это «человек-легенда», которому вообще все, за что ни брался, удавалось, а заработанные деньги он тратил не на себя, а на новые издания журнала.

Так что и Москва у М. Берга исключительно богата уникальными людьми.

К тому же, по наблюдениям будущего нобелевского лауреата, московская литературная среда более доброжелательна, щедра, демократична, нежели питерская. Москвичам никому не нужно доказывать, что они «белые люди»: с рождения в них сильно ощущение своей столичной элитности. Они настолько уверены в себе, самодостаточны, что не боятся никаких проявлений чувств и никакой конкуренции; в Ленинград/Петербург приезжают с самоощущением почетных гостей. Петербуржцы же, вовсе не признавая своей «второсортности», должны держать марку, чтобы не восприниматься как

¹ Сошлемся хотя бы на журналы «37», «Часы», «Обводный канал», «Северная почта», «Камера хранения», «Митин журнал». Подробнее об этом см.: [13].

² Сошлемся на американское издательство «Ардис» (фигурирующие в романе под названием «Сардис»), возглавлявшееся Карлом и Элендеей Проффер, открывшее миру И. Бродского и С. Соколова.

провинциалы и поддерживать статус второй литературной столицы России. Они отчасти закомплексованы и более контролируют свое поведение и реакции, чем москвичи, и не распахиваются перед первым встречным «из-за страха потерять свое лицо или ударить им в грязь» [5, № 7, с. 8]. И если москвич ведет себя на чтениях нового произведения непосредственно, то петербуржец по ходу судорожно обдумывает, что бы такое умное сказать в конце. По этой же причине для людей питерского андеграунда более важна имиджевая составляющая их писательского облика.

Сама же богемная жизнь в Ленинграде/Петербурге представлена в романе как более разболтанная, чем московская.

«В колониальной богемной среде по пальцам можно было перечислить тех, кто работал много и каждодневно» [5, № 7, с. 15], – здесь «в основном пили, болтали о литературе, встречались ежедневно, накачивались до чертиков и скандалов...» [5, № 7, с. 15], многим богемный быт заменял «саму литературу» [5, № 7, с. 15]. Спасало (если спасало) то, что большинство писали стихи, каковые могут сочиняться «на одном выдохе». Но, как правило, следовавшие этому принципу быстро выдыхались. Далеко не все могли себя обуздать и подчинить богемный быт творчеству. У москвичей это получалось. Здесь господствовала проза, которая «требует ежедневной черновой работы по многу часов», и московские нонконформисты «работали куда более упорно» [5, № 7, с. 15]. В дневнике Ральфа Олсборна (запись какового имитирует у М. Берга профессор Зильберштейн) дается такое определение московского и питерского подхода к литературе: «Моцарт-колония и Сальери-Москва» [5, № 7, с. 15]. Привычные (для русской культуры) уподобления меняют у М. Берга свою семантику¹, перекодируются в амбивалентном ключе, и московский подход, признается Ральф Олсборн, ему ближе.

Отмечается и большее эстетическое разнообразие литературы, создаваемой москвичами, сравнительно с ленинградско-петербургской. Для последней преимущественно была характерна ориентация на высокий модернизм (подключает М. Берг литературоведческий дискурс), и идеалом был Серебряный век. Москвичи от данной тенденции тоже полностью не отказывались и вместе с тем проявили гораздо большую дерзость в разрушении канонов и поисков принципиально новых возможностей литературного творчества.

Именно андеграундная Москва стала оазисом зарождающегося русского постмодернизма.

¹ К настоящему времени доказано, что отравление Моцарта Сальери – оговор недоброжелателей последнего. Сальери имеет собственные достижения, и в числе его учеников – Бетховен.

Касается М. Берг в романе концептуалистских акций как проявления «искусства действия». По мнению цитируемого Ральфа Олсборна, они привели бы в ужас питерских эстетов. Вот описание одной из них через восприятие Ральфа Олсборна: «...вы входите в квартиру – конечно, по приглашению, с попутчиком, тайным паролем и системой предварительных перезваниваний – и видите, что все пространство комнаты разделено своеобразными плоскостями занавесей: на натянутых лесках с интервалом, скажем, в двадцать дюймов развешены почти вплотную друг к другу (от потолка до пола) рулоны туалетной бумаги. На каждом свитке надпись сверху и снизу (чтобы можно было читать, дотянувшись до пола). Примеры изречений. «Не правда ли, любовь – это вечность?» (рус.) Или: «Пора, пора, покоя сердце просит!» (рус.) <...> Вы ходите, сталкиваясь то и дело с другими блуждающими лбами, читаете изречения, говорить все равно невозможно, ибо вдоль всех стен стоит около дюжины всевозможных аппаратов – хронографов, проигрывателей, метрономов, магнитофонов, громко исполняющих каждый свою мелодию. А на самих стенах развешены образцы творчества группы “Поганки”, возникшие, без сомнения, под влиянием эстетики г-на Прайхофа. Экспонат “Искусство для искусства”: два работающих телевизора, повернутых экранами нос к носу» [5, № 7, с. 17]. В непривычно заостренной форме, с использованием китча, таким образом внедрялась или опрокидывалась какая-то «визуализированная» идея. Угадываются стихотворные эксперименты Г. Худякова, «выкидоны» группы «Мухоморы», интенции поп-арта. Возможно, не до конца разобравшимся профессором Зильберштейном (имитирующим дневниковые записи Ральфа Олсборна) в одном изображении спрессовано несколько акций.

Крупным планом представлена фигура Диез Прайхофа (прототип – Д. А. Пригов), прославившегося как один из основоположников соц-арта и яркий перформер. Стиль Прайхофа характеризуется как строительство своего из чужого материала – из разнотипных обломков, оставшихся после крушения корабля и выполняющих новую функцию. Другими словами, Прайхоф начал осуществлять пародийно-абсурдистскую деконструкцию совокупного текста советской культуры, развенчивая идеологемы, на которых она держалась (таковы хотя бы «Советские тексты» Д. А. Пригова). Используемая графоманская поэтика служила и дискредитации фигуры писателя-идеолога, маской которого в целом ряде случаев пользовался изображаемый персонаж. Не забыт в романе и Прайхоф – теоретик искусства. Так, излагается его концепция смены авторских «поз» в поэзии на протяжении веков. Согласно этой концепции каждая эпоха «выдвигала одну-единственную новую позу (читай – голос) поэта, которому предстояло сказать поистине новое слово (все осталь-

ные только договаривали то, что было сказано ранее). Поэт-герой (эпос), поэт-демон (романтики), поэт-гражданин (Некрасов), поэт-пророк, поэт-мистификатор или эксцентрик (трагический шут), поэт-варвар и, наконец, поэт-свидетель, которому суждено прийти после разрушения Илиона и, скрывая слезы, заменяя их смехом, описать жизнь родных развалин. Смех-плач, смех-вой...» [5, № 7, с. 23]. К последнему типу Прайхоф относил и себя. С ног до головы он набит был идеями, в общении же демонстрировал непритязательность и доброжелательность. Но Ральф Олсборн даже в начинающем, еще не вполне сложившемся Прайхофе проницательно угадал «чертика из табакерки», который в любой момент может что-то выкинуть в своем творчестве. А чтобы избежать излишней идеализации, автор наделяет малорослого персонажа-симпатыгу горбом (у прототипа, конечно, отсутствовавшего). Может быть, это намек на то, что в восприятии несведущих Прайхоф – «горбатый», урод, настолько выламывается персонаж из привычных литературных рамок. Возможно, обыгрывается фразеологизм «горбатого могила исправит», ибо меняться Прайхоф не собирается. Не исключено также, что под «горбом» имеется в виду взваленный на себя персонажем груз новаторства в области внедрения новой «позы» в литературу и искусство. Действительно, реальный Д. А. Пригов прославился как перформер, дав сильнейший толчок в утверждении перформативности в России конца XX – начала XXI в.

Другую разновидность постмодернизма – шизоаналитическую – представляет в «Момемурах» проза Виктора Хары. Отталкиваясь от реального прототипа – Виктора Ерофеева, и эту фигуру автор мистифицирует, подает в юмористическом ключе, гибридизируя с фигурой молодого Пьера Безухова из романа Л. Толстого «Война и мир». Сближаются персонажи по признаку родовой принадлежности к высшей знати («патрициям») и склонности к молодым «безумствам», вовлеченности в различные скандальные истории. В этом проявляется еще один характерный признак создания образов персонажей – уподобление их в том или ином отношении тем или иным литературным героям. Что-то существенное в характерах проступает при таком подходе более ярко.

В комедийном ключе М. Берг нарочито смешивает автора с персонажами его самого знаменитого (но на момент написания «Момемуров» на родине ненапечатанного) произведения – рассказа «Жизнь с идиотом», представляя описанное в нем происшествием из самой жизни (с добавлением элемента из «Домика в Коломне» А. Пушкина) и тем еще более усиливая ощущение абсурдистской кошмарности, исходящей от рассказа. У Вик. Ерофеева это гротескно-аналитическая аллегория о взаимоотношениях интеллигенции и советской власти;

у М. Берга – жуткий бытовой эпизод. У М. Берга Виктор Хара «пугает свою молодую жену, принимая в качестве горничной рыжего, волосатого малого, похожего на обезьяну, с добрыми бессмысленными глазами дебила. Пока хозяева на работе, он без конца пьет томатный сок из холодильника, рвет на части любимого хозяйкиного Пруста и непрерывно мастурбирует. <...> Через неделю он хозяин положения. Ходит по квартире голый, вонючий, весь уделанный спермой и томатным соком, заросший рыжим волосом. Потом у него начинается любовь с хозяйкой. Муж, выставленный на лестницу, слышит леденящие кровь вопли. Жена плачет, но отдает предпочтение идиоту» [5, № 7, с. 24].

Знакомые с текстом Вик. Ерофеева необидный для автора характер пародирования улавливали. Пародируется же, как представляется, будущее неадекватное прочтение рассказа незнакомых с эстетикой постмодернизма.

Не обходит М. Берг и москвичей, выступавших как неомодернисты, особо останавливается на фигуре Халлитоу (прототип – Евгений Харитонов). Запрет на прижизненную публикацию был связан с созданием данным писателем произведений от лица гомосексуалиста (в то время как в СССР гомосексуализм был запрещен). С цитированием (якобы) одного из мемуаристов М. Берг воспроизводит особенности манеры письма Халлитоу: тот «строил свои произведения так, чтобы они вызвали иллюзию подлинного документа, скажем, доноса на самого себя, письма, отрывка из дневника или незаконченных воспоминаний. Не знаю, кому из писателей (и не только современных) удавалось столь точно воссоздать щекотливую иллюзию искренности, безыскусности, почти вынужденного признания у – несомненно вымышленных – персонажей. А достоверности пронзительно лирических откровений служили, конечно, те многочисленные грубо эротические, почти натуралистические описания гомосексуальных переживаний и соитий, без которых хлопья лирических признаний смывались бы холодной водой недоверия» [5, № 7, с. 34–35]. Крамольность тематически-сюжетная дополнялась и крамольностью эстетической: использованием фрагментированного «потока сознания», автоматического письма, намеренно неграмотных слов, нецензурной лексики, – и вообще всякого рода авангардистскими экспериментами (см., например, «Роман» Е. Харитонова).

Неудивительно, что непечатавшегося Халлитоу пытались посадить, но никто не дал против него порочащих показаний.

Не все у Халлитоу Ральф Олсборн считал равноценным, но ценил его за собственное неповторимое лицо и углубление в недостаточно освоенную литературой сферу сексуальной жизни.

И московский, и ленинградско-петербургский андеграунд имеют свои несомненные достижения, обогатившие русскую литературу, итожит сказанное М. Берг. Но «общий счет», как показало время, все-таки оказался в пользу Москвы. Не в последнюю очередь потому, что здесь меньше богемничали, относились к литературе более профессионально.

Помимо авторов, которым посвящены «медальоны», так или иначе упоминаются в «Момемурах» и другие фигуры андеграунда (некоторые из них в дальнейшем – эмигранты). В их числе С. Довлатов, М. Еремин, Е. Рейн, Д. Бобышев, О. Охупкин, К. Кузьминский, Г. Ковалев, Б. Тайгин, В. Эрль, В. Соснора, Р. Грачев, ранний Г. Горбовский, Б. Кудряков, К. Сапгир, С. Лён, Б. Останин, А. Драгомощенко, Е. Вензель, А. Степанов, А. Сидоров, М. Шейнкер, Г. Владимиров, Я. Голосовкер, О. Арсентьев, В. Долинин, Т. Горичева, Б. Гройс, К. Бутырин. Чтобы показать, что андеграунд все же остров в море русской литературы 1960–1980-х гг., которая далеко не вся официальная, так или иначе упоминает М. Берг и других писателей. Угадываются Б. Окуджава, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, А. Битов, Ф. Искандер, В. Аksenov, А. Кушнер, А. Солженицын, А. Синявский, а также филологи Л. Я. Гинзбург, Е. Эткинд. Касается автор и самиздатских журналов и альманахов – пусть их названия переделаны, можно догадаться, что речь идет об «Обводном канале», «37», «Часах», «Метрополе», «Каталоге», изданиях «Бронзовый век», «Антология советской патологии» и др. Некоторые произведения (в том числе самого М. Берга) в нетрадиционно-деабсолютизирующем ключе анализируются в тексте «Момемуров». Благодаря этому рамки повествования широко раздвинуты, и в результате возникает неканонический собирательный образ самого литературного андеграунда.

Ничего не скрывая о переживавшихся трудностях, неоднократно М. Берг побуждает своих персонажей восклицать: «...прекрасное было время!» [5, № 5, с. 23], «веселые годы» [5, № 5, с. 26], «поистине веселое время» [5, № 6, с. 18], «славное время» [5, № 7, с. 15]. Это время отвоёванной для себя свободы и осуществленного творческого прорыва в литературе и искусстве. Неудивительно, что большинство из изображенных в «Момемурах» авторов со временем «превратились в самых известных постсоветских писателей» [14], некоторые же из них получили международное признание, включая получение нобелевской премии И. Бродским.

В настоящее время «Момемуры» – самое полное, яркое и живое изображение феномена андеграунда в литературном творчестве. Успешно осуществить поставленную задачу автору позволило цитатное «двойное письмо», интегрирующее языки литературы и осмысляющего ее литературоведения.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Брокгауз Ф., Ефрон И.* Энциклопедический словарь. М., 2003.
2. *Берг М.* Комментарии к роману «Момемуры» [Электронный ресурс]. URL: <http://mberg.net/komments-0/> (дата обращения: 28.10.2020).
3. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец [Электронный ресурс]. URL: [ruslit.traumlibrary.net/book/livshic-strelec-sbornik/livshic-strelec-sbornik.html](http://traumlibrary.net/book/livshic-strelec-sbornik/livshic-strelec-sbornik.html) (дата обращения: 28.10.2020).
4. *Грачева А.* Басни, кошуны и миракли русской культуры («Мышкина дудочка» и «Петербургский буерак» Алексея Ремизова) // А. М. Ремизов. Собр. соч. : в 10 т. М., 2003. Т. 10.
5. *Ханселк З., Северин И.* Момемуры (перевод с английского и примечания Михаила Берга) // Вестн. новой лит. 1993. № 5. С. 5–86 ; № 6. С. 3–76 ; 1994. № 7. С. 3–66 ; № 8. С. 1–79.
6. К комментариям [к роману «Момемуры» З. Ханселка, И. Северина (М. Берга)] / Н. Климонтович [и др.]. [Электронный ресурс]. URL: <http://mberg.net/komments-0/> (дата обращения: 28.10.2020).
7. *Бродский И. А.* Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы : в 2 т. Минск, 1992. Т. 1.
8. *Зенкевич М. А.* Сказочная эра: Стихотворения. Повести. Беллетристические мемуары. М., 1994.
9. *Фрай М.* Книга для таких, как я. СПб., 2002.
10. *Мережковский Д.* Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. М., 1991.
11. *Толстой А. Н.* Гумилев // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Париж – Нью-Йорк ; Дюссельдорф, 1989.
12. *Останин Б.* От комментатора имен [Электронный ресурс]. URL: <http://mberg.net/komments-0/> (дата обращения: 28.10.2020).
13. *Констриктор Б.* Дышала ночь восторгом самиздата // Лабиринт/Эксцентр. 1991. № 1. С. 35–50.
14. *Берг М.* Интервью Радмиле Мечанин для белградского журнала «Зенит» «Культура как символическая экономика» [Электронный ресурс]. URL: http://mberg.net/zenit_int/ (дата обращения: 28.10.2020).

МЕТАМОДЕРНИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ: ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ, ПРИЗНАКИ, СТИЛЕВЫЕ ЧЕРТЫ

На рубеже 1990–2000-х гг. в научном сообществе был обозначен спад интереса к постмодернизму как новаторскому явлению в искусстве. Декларировался «конец постмодернизма», и многие исследователи, рефлексируя над данной ситуацией, пытались наметить границы, в пределах которых оказалось искусство «нулевых», и дать ему определение. Такой экспериментальной дефиницией стал термин «постпостмодернизм», обозначавший в первую очередь ситуацию после постмодернизма. Понимание термина различалось от исследования к исследованию, но ясности так и не было достигнуто. В русскоязычном научном сообществе постпостмодернизм чаще всего рассматривался в контексте работ, посвященных постмодернизму, как попытка обозначить новый вектор развития искусства и придать этому вектору эпистемологический статус. Надежда Маньковская в монографиях «Эстетика постмодернизма» (2000) [1] и «Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс» (2-е изд., 2016) [2] связывает постпостмодернизм с развитием технологий и ускоряющейся дигитализацией мира (развитие и распространение интернета, разработка технологии виртуальной реальности). В более поздней работе – «Феномен постмодернизма» – термину «постпостмодернизм» исследовательница предпочла термин «виртуалистика», посчитав его более адекватным применительно к анализируемой культурной ситуации. Попытки атрибуции послепостмодернистских явлений лежат в плоскости философии и эстетики, с литературой (как видом искусства) и литературоведением имеют мало точек соприкосновения. Особенности литературного постпостмодернизма были обозначены Вячеславом Курицыным в работе «Русский литературный постмодернизм» (2001) [3], где в качестве основных признаков

постпостмодернизма автор называет идеологизацию политкорректности и усталость от иронии¹ [3, с. 257–258]. Но, как и большинство исследователей, Курицын использовал постмодернистский инструментарий при анализе постпостмодернизма.

Недавно опубликованная монография Александра Павлова «Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время» (2019) [4] дает ответы на многие вопросы. Исследователь атрибутирует постпостмодернизм как зонтичный термин, объединяющий 20 различных концепций (т. е. стилей и направлений в искусстве): гипермодернизм, ультрамодернизм, трансмодернизм, сверхмодернизм, постгуманизм, неомодернизм, стакизм, ремодернизм, off-модернизм, интентизм, альтермодернизм, перформатизм, реновализм, метамодернизм, космодернизм/планетаризм, диджимодернизм, автомодернизм, постпостмодернизм, капиталистический реализм, посткапитализм. Таким образом, впервые на теоретическом уровне разведены понятия «постмодернизм» и «постпостмодернизм». Далеко не все стили и направления, проанализированные Павловым, имеют возможность реализоваться в литературе, однако метамодернизм, которому с 2010 г. уделяется все больше и больше внимания не только в философском и искусствоведческом дискурсах, но и в литературоведческом, на данном этапе активно рефлексировается в контексте различных национальных литератур.

Представляется необходимым обозначить место метамодернизма в литературной и литературоведческой парадигмах. Ни о каком смещении постмодернизма метамодернизмом речи не может быть, так как это не тождественные понятия: постмодернизм (наряду с реализмом и модернизмом) – это *художественная система*, а метамодернизм – *литературное направление*, пополнившее ряд существующих: постреализм (пограничье между реализмом и постмодернизмом), неомодернизм (пограничье между модернизмом и постмодернизмом), неореализм (пограничье между реализмом и модернизмом). Метамодернизм, в свою очередь, представляется (и декларируется его основными теоретиками) как пограничье между модернизмом и постмодернизмом.

Термин «метамодернизм» впервые был использован в 1970-х гг. ученым Масудом Заварзодом и описывал «течения в литературе, прежде всего метапрозу и документальную прозу» [5]. В 2010 г. Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер произвели реактуализацию

¹ Невозможно проигнорировать тот факт, что Вячеслав Курицын интуитивно определил один из базовых признаков метамодернизма – отказ от иронии. Но, конечно же, речь о каком-либо направлении в рамках постпостмодернизма идти не могла, так как книга «Русский литературный постмодернизм» была написана в период 1992–1997 гг., а термин «метамодернизм» в его современном значении был введен в научный оборот в 2010 г.

термина в своей статье «Заметки о метамодернизме». Именно благодаря этим исследователям термин получил современное наполнение и был введен в научный оборот. Однако даже по прошествии 10 лет с момента реактуализации четкого определения нет. По сути метамодернизм – это описательная концепция, о чем свидетельствует признание Вермюлена и ван ден Аккера в комментарии к своей программной статье, вышедшей в 2015 г. под названием «Недопонимания и уточнения. Заметки о “Заметках о метамодернизме”»: «...у нас нет четкого представления о том, что называть метамодернизмом, т. е. это структура чувства, объединение контрастов в единое целое» [5]. Таким образом, в период с 2010 по 2015 г. авторами концепции так и не было дано рабочего определения метамодернизма, что, однако, не помешало ему получить распространение в научных кругах. Из 20 различных стилевых течений и направлений постмодернизма именно метамодернизму удалось занять главенствующее положение и привлечь на свою сторону теоретиков и разработчиков альтернативных концепций (этот факт подтверждает опубликованная в 2017 г. коллективная монография «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма», в которой, помимо Вермюлена и ван ден Аккера, в разработке и эпистемологизации метамодернизма приняли участие Джеймс МакДауэлл, Джош Тот, Йорг Хейзер, Сьерд ван Туинен, Элисон Гиббонс, Ли Константину, Николин Тиммер, Грай С. Растед, Кай Ханно Швинд, Ирмтрауд Губер, Вольфганг Функ, Сэм Брауз, Рауль Эшельман, Джеймс Элкинс).

Еще в «Заметках о метамодернизме» авторы концепции исходили из того, что приставка мета- в переводе с греческого означает «рядом, между, после», и это позволило им внести ясность в соотношение понятий «метамодернизм» и «постмодернизм». Эпистемологически метамодернизм расположен *рядом* с постмодернизмом, онтологически – *между* модернизмом и постмодернизмом, исторически – *после* постмодернизма [6]. В первой главе вышеупомянутой коллективной монографии ван ден Аккер и Вермюлен также указывают хронологию появления метамодернизма в искусстве: период «примерно с 1999 по 2011 год» [7, с. 63]. Таким образом, авторы достаточно удачно «встраивают» метамодернизм в сложный контекст взаимодействия художественных систем и направлений. Несмотря на верные и точные наблюдения, в целом в концепции Вермюлена и ван ден Аккера много уязвимых моментов, что дало основания А. Павлову подвергнуть наработки теоретиков метамодернизма резкой критике как в предисловии к русскоязычному изданию книги «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма», так и в собственной монографии «Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время» [4].

Следует также отметить, что теория метамодернизма охватывает пока далеко не все сферы искусства. Авторы коллективной монографии сосредоточили внимание на современной философии, визуальном искусстве (перформатизме), кинематографе, фотографии и литературе. Каждый из авторов стремится выделить тот или иной аспект метамодерна как явления культуры¹, имеющего более-менее широкий охват, однако общего знаменателя (убедительных обобщающих выводов) инициаторы монографии (Вермюлен и ван ден Аккер) не представили, возможно, оставив на это право новым участникам научной дискуссии. Применительно к литературе более продуктивной представляется не критика, а попытка транспонировать имеющуюся теоретическую базу на литературную практику с целью выявления жизнеспособности (или нежизнеспособности) метамодернизма в данной области. В то же время механическая конвертация термина «метамодернизм» в сферу литературы невозможна без целого ряда специальных оговорок и уточнений, необходимость которых продиктована не столько «зыбкостью» самого термина и его относительной новизной, сколько отличительными особенностями литературы как вида искусства. Насколько удачны попытки преодоления модернизма и постмодернизма со стороны метамодернизма, покажет время.

Первый и, пожалуй, самый явный признак метамодернизма в литературе (и не только) – отказ от иронии. Если по тотальной разновекторной иронии читатель безошибочно опознает постмодернистский текст, то по ее отсутствию – метамодернистский. Усталость от иронии обозначилась еще в конце XX в., и по этому признаку исследователи в корпусе постмодернистских произведений выявляют протометамодернистские. В числе первых называют американского писателя Дэвида Фостера Уоллеса [7; 8], автора бестселлера «Бесконечная шутка» (1996) [9]. В целом это все же постмодернистский децентрированный роман, имеющий диссипативную структуру. Однако отказ от иронии и поиск «новой искренности» дают основания говорить о зарождении метамодернизма в творчестве Уоллеса. А. Поляринов, один из переводчиков «Бесконечной шутки» на русский язык, в своем эссе «Как я читал “Бесконечную шутку” Дэвида Фостера Уоллеса» отмечает: «Дэвид Фостер Уоллес – первый американский писатель, объявивший войну иронии..., и “Шутка” – его манифест, попытка найти новый ориентир...» [8, с. 23]. Избавление от иронии представляется вполне логичным шагом, так как она препятствует искренности и выражению чувств.

¹ Разница в использовании терминов все же есть: метамодерн – явление культуры, метамодернизм – направление в искусстве.

Думается, самым значительным и принципиально новым признаком метамодернизма (относительно предшествующих художественных систем и литературных направлений) является осцилляция (колебание). В «Заметках о метамодернизме» Вермюлен и ван ден Аккер в качестве отличительной особенности анализируемого направления отмечают колебания «между энтузиазмом модернизма и постмодернистской насмешкой, между надеждой и меланхолией, между простодушием и осведомленностью, эмпатией и апатией, единством и множеством, цельностью и расщеплением, ясностью и неоднозначностью» [6]. Отталкивание от постмодернизма и его преодоление заключаются в том, что характерные для него ризоматичность и гетерогенность заменяются колебаниями между двумя крайностями [7, с. 51, 60]. Перечень осцилляций, представленный Вермюленом и ван ден Аккером, далеко не полный, и применительно к литературе он может (и должен) быть значительно расширен. В художественных метамодернистских текстах (независимо от национальной принадлежности произведений) отмечаются колебания между возвышенным и обыденным, духовным и телесным, трагичным и комичным, социальным и интимно-личным, интеллектуальным и профанным, шаблонным и трансгрессивным, серьезным и нелепым, цивилизационным и природным, оригинальным и банальным, принятием и отторжением, доминированием и подчинением, территориализацией и дезориентацией, линейностью и ризоматичностью, усложнением и примитивизацией и др. В то же время примечательно, что дихотомию «норма – девиация» метамодернизм вслед за постмодернизмом снимает как несущественную, неактуальную и к началу XXI в. не совсем политкорректную. В литературном произведении осцилляции присутствуют как на уровне сюжетостроения и нарративизации, так и на уровне персонажей, которые часто представлены колеблющимися, неуверенными, пробующими различные модели поведения.

Следующим важнейшим признаком метамодернизма является «структура чувства» (термин Реймонда Уильямса), пришедшая на смену постмодернистской чувствительности. Суть этого явления ван ден Аккер и Вермюлен определяют «через искусство, обладающее способностью выражать совместный опыт, приобретаемый в определенный временной промежуток на определенном пространстве» [7, с. 53]. Однако сами авторы признают туманность и неоднозначность данного определения. В значительной степени его дополняет и проясняет А. Павлов: «К “структуре чувства”... относится все то, что пока еще не рационализировано: общие еще не озвученные ценности поколения, некоторые (еще не сложившиеся) верования и, возможно, даже суеверия» [4, с. 379]. Как видим, данная формулировка в точности отражает ситуацию смены парадигмы, характерную для рубежа

веков (не только XX–XXI вв., но и предшествующих). Хронологические рамки появления метамодернизма также коррелируют с данным определением. Особое внимание к внутреннему миру героев роднит метамодернизм с модернизмом, а попытка вербализировать и дать максимально полную картину чувств и эмоций героев – это, скорее, реактуализация практики реализма с его описательностью и последовательностью в репрезентации всех стадий становления личности. Таким образом, «структура чувства» применительно к литературному творчеству – это стремление артикулировать гамму чувств и эмоций человека в ее непостоянстве и изменчивости, продиктованных различными жизненными обстоятельствами.

К отличительным признакам метамодернизма также относятся:

– предрасположенность к модернизму [7, с. 17] в противовес постмодернистскому преодолению модернизма;

– узкое понимание культуры (культура сводится к незначительному набору новых феноменов в эстетике; отбрасывается материальное измерение) [7, с. 25] в противовес широкому пониманию культуры в постмодернизме, где культура имеет несколько измерений: онтологическое, материальное, экономическое и др.;

– «творческое использование» (в отличие от постмодернистской «вторичной переработки») предшествующего опыта для получения новых произведений [7, с. 59];

– одновременность (в постмодернизме – одновременность и равноправие), вызванная дисбалансом между фактическими состояниями бытия [7, с. 155];

– супергибридность – метод, использующий «технологически ускоренные возможности слияния в одной точке различных источников или влияний» [7, с. 178];

– пристальное внимание к идентичности и «ситуативная субъективность» [7, с. 292] в противовес постмодернистскому отказу от идентичности и «смерти субъекта» (термин Фредрика Джеймисона);

– игра, «преследующая цель изобразить истинные эмоции реальных людей» [7, с. 340];

– «возвращение историчности, аффекта и глубины» [7, с. 354] в противовес постмодернистской постисторичности, псевдоаффекту и многоуровневости/многослойности;

– реконструкция (в противовес постмодернистской деконструкцией)¹ – «перформативная интерпретация, трансформирующая свой объект» [7, с. 361];

¹ Следует отметить, что в данном случае метамодернизм прибегает к «полумере», так как постмодернистская деконструкция – не что иное, как «деструкция + реконструкция».

– «постправда», означающая, что нарратив почти полностью отрывается от своей сути [7, с. 386], противопоставленная постмодернистской множественности истины.

Следует учитывать, что, как и в случае с предшествующими метамодернизму художественными системами и литературными направлениями, далеко не все вышеперечисленные признаки могут найти отражение и применение в конкретно взятом метамодернистском произведении. Каждый текст обладает своими особенностями, в большей или меньшей степени отражая и развивая стратегии, постулируемые теоретиками. Тем не менее ряд доминантных черт, общих для целого комплекса текстов, позволяет говорить о формировании литературного направления со своими стилистическими особенностями.

На данный момент художественная практика метамодернизма как литературного направления уже достаточно обширна. В американской литературе метамодернизм представлен творчеством Джонатана Франзена [10; 11] и Ханьи Янагихары [12; 13]. Черты метамодернизма исследователи также отмечают в произведениях: «Бесконечная шутка» (1996) Дэвида Фостера Уоллеса, «Душераздирающее творение ошеломляющего гения» (2000) Дэйва Эггера, «Бумажные люди» (2005) Сальвадора Пласенси, «А порою очень грустны» (2011) Джеффри Евгенидиса, «О красоте» (2005) Зэди Смит, «Сады диссидентов» (2013) Джонатана Летема, «Время смеется последним» (2010) Дженнифер Иган, «Алмазный век» (1995) Нила Стивенсона, «Мечты моего отца» (1995) Барака Обамы и др. [7, с. 236–242]. Иногда в контексте разговора о метамодернизме упоминается имя американского писателя Джонатана Сафрана Фоера. Думается, все опубликованные на данный момент художественные произведения писателя (издана также и публицистическая книга «Поедая животных» (2009)) относятся к разным художественным системам и литературным направлениям: «Полная иллюминация» (2002) – к магическому реализму, «Жутко громко и запредельно близко» (2005) – к модернизму, «Дерево кодов» (2010) – к постмодернизму, и только «Вот я» (2016) можно назвать метамодернистским романом.

Несомненным лидером описываемого направления большинство исследователей называют Джонатана Франзена, автора трех крупных романов: «Поправки» (2001), «Свобода» (2010), «Безгрешность» (2015). Почти все они – не до конца реализованные семейные хроники: в центре «Поправок» – семейство Альфреда и Инид Ламберт и их детей Гари, Чипа и Дениз (с женами, мужьями, любовниками, детьми); в центре «Свободы» – семейство Рэя и Джойс Эмерсон, их четверо детей Патти, Эбигейл, Вероника, Эдгар (также с мужьями, женами, детьми). И только в «Безгрешности» Франзен отходит от при-

вычной ему схемы фрагментированного повествования, выстраивая основной нарратив вокруг главной героини Пип (сокращение от Пьюрити, имя которой переводится как «безгрешность» (англ. *purity*)). Во всех романах наблюдается отказ от иронии, репрезентация различных осцилляций и многомерная разработка «структуры чувств» персонажей.

Ключом к интерпретации «Поправок» может служить ангедония Гари Ламберта, старшего сына Альфреда и Инид. Ангедония – «психологическое состояние, характеризующееся неспособностью извлекать удовольствие из приятных с обычной точки зрения процессов» [10, с. 261]. Персонажи этого романа осциллируют между духовным и телесным, приятным и неприятным, близостью и отчуждением. Все дети Ламбертов внешне успешны, но при этом им постоянно чего-то не хватает, ангедония блокирует возможность получать удовольствие от жизни, в результате чего многие начинания остаются незавершенными (например, Чип так и не смог закончить университет).

Как и персонажи «Поправок», герои романа «Свобода» активно осциллируют между социальным и интимно-личным, духовным и телесным, близостью и отчуждением. Но доминирующей является осцилляция между увлеченностью и безразличием. Патти Эмерсон с детства увлекалась спортом, но спортивной карьеры так и не сделала; ее сын Джоуи «в приступе безумия» женится на Конни Монаган, но при этом оба постоянно изменяют друг другу; после разрыва с мужем Уолтером Патти сошлась с Ричардом, но по прошествии 6 лет снова вернулась к Уолтеру.

Основные осцилляции романа «Безгрешность» – это колебания между внешним и внутренним, социальным и личным, правовым и незаконным, ненавистью и прощением, памятью и забвением, эгоистичностью и ответственностью. Франзен пытается сопоставить и проанализировать две мировоззренческие модели: женскую (Пип) и мужскую (Андреас). Кроме того, автор уделяет внимание выстраиванию личных границ (Пип и ее отношения с матерью) и преодолению границ дозволенного (убийство Хорста Андреасом). Сюжетные линии в романе развиваются по спирали, с каждым витком открывая в героях новые грани. «Структура чувства» каждого из главных героев (Пип и Андреаса) многослойна и многогранна; автор демонстрирует, как человек может одновременно испытывать любовь и отчуждение, стыд и гордость.

К метамодернизму также можно отнести творчество американской писательницы Ханьи Янагихары. В дебютном романе «Люди среди деревьев» (2013) сюжет сосредоточен на осцилляциях героя между личным и общественным, научным и профанным, цивилизационным и природным, планированием и спонтанностью, дозволенным и табуированным. Часто границы стираются, что в целом характерно для стиля Янагихары, которая основное внимание уде-

ляет человеческой природе. Эту стратегию она воплотила в романе «Маленькая жизнь» (2015), главными героями которого становятся четыре персонажа: Джуд, Виллем, Джей-Би и Малькольм. В этом произведении автором исследуются осцилляции между надеждой и отчаянием, дружбой и любовью, памятью и забвением, отторжением и принятием, сексуальностью и асексуальностью и др. Изначально фрагментированный нарратив романа постепенно центрируется вокруг одного героя – Джуда, эмоциональный мир которого представляет собой сложную структуру, в которой пытается разобраться автор, а вслед за ним и читатель.

В русской литературе в контексте метамодернизма также можно обозначить ряд текстов. Драматургия Евгения Гришковца, часто атрибутируемая как неосентиментализм [14], скорее представляет собой русскую национальную версию метамодернизма, так как в ней присутствуют многие черты этого направления (в первую очередь самые основные): отказ от иронии, осцилляции, «структура чувства». На последний признак накладывает отпечаток русская литературная традиция: у Гришковца представлена не просто «структура чувства», а «структура чувства» «маленького человека». Осцилляции между общественным и личным, официальным (государственным) и семейным, духовным и телесным, комичным и драматичным, надеждой и меланхолией, эмпатией и апатией, простодушием и осведомленностью, цельностью и расщеплением, ясностью и неоднозначностью присутствуют в пьесах «Как я съел собаку» (1998), «Одновременно» (1999), «Планета» (2001) и др. «Структура чувства» также имеет свои особенности у Гришковца: нарратор/персонаж стремится к вербализации, проговариванию всех чувств и эмоций, испытываемых им в определенный отрезок времени.

Черты метамодернизма присутствуют в сборнике рассказов «Открывается внутрь» (2018) [15] Ксении Букши. Жанр книги больше похож на роман в рассказах, так как многие персонажи и сюжетные линии пересекаются, переходят из рассказа в рассказ. Несмотря на внешнюю разрозненность, все сюжетные линии формируют один общий непроговариваемый нарратив. Нарратор, а вслед за ним и персонажи осциллируют между общественным и личным, официальным и семейным, духовным и телесным, надеждой и меланхолией, целеустремленностью и фатализмом, ясностью и неоднозначностью, эмпатией и апатией. К «структуре чувства» автор часто подключает контекст, локацию, различные детали, благодаря чему в итоге достигает своей цели – дать максимально стереоскопическую картину внутреннего мира героев.

В белорусской литературе черты метамодернизма также можно обнаружить в некоторых произведениях. Так, в дебютной книге

Андрея Горвата «Радио “Прудок”» (2016) [16], созданной на стыке реализма и постмодернизма¹, присутствуют и метамодернистские элементы. В целом произведение нельзя отнести к метамодернизму, так как в нем присутствует авторская самоирония. Однако в книге отчетливо проявляются осцилляции между личным и общественным, духовным и телесным, официальным (государственным) и семейным, надеждой и меланхолией, эмпатией и апатией, целеустремленностью и фатализмом, трагичным и комичным, ясностью и неоднозначностью, сиюминутным и вечным, цивилизационным (городским) и природным (деревенским). Эмоционально-чувственный мир персонажа-нарратора представлен в реалистическом ключе. Нарратору практически всегда удается атрибутировать и вербализировать свои чувства и эмоции.

В большей степени, чем «Радио “Прудок”» Горвата, метамодернистским является сборник рассказов Дарьи Трайден «Хрустальная ночь» (2018) [17]. Рассказы (их 25) объединены не только общим настроением и атмосферой, но и словом «хрустальный» (и производными от него), встречающимся во всех рассказах. Помимо отказа от иронии в сборнике присутствуют типичные для метамодернизма осцилляции между общественным и личным, духовным и телесным, эмпатией и апатией, ясностью и неоднозначностью и др. «Структура чувства» героинь рассказов максимально фрагментирована, детализирована. Наряду с атрибутированными и описанными какая-то часть чувств и эмоций остается недосказанной, невербализированной; многое еще даже не рационализировано, не отрефлексировано. А. Алейникова, обращаясь к понятию авторского «я» в метамодернизме, отмечает: «Путь метамодернистской литературы через это и лежит – чтобы вновь обратиться к себе, к человеческому в себе и в каждом, найти утраченное, найти свое виденье, решить наконец снова, что оно существует, научиться взаимодействовать с накопленным багажом знаний и отголосков чьих-то мнений» [18, с. 12].

Таким образом, можно констатировать, что метамодернизм – это многомерное и многоплановое направление. С модернизмом его роднит особое внимание к внутреннему миру личности, с реализмом – стремление показать ее формирование в контексте событий и обстоятельств, с постмодернизмом – фрагментация нарратива на более мелкие, локальные, которые в свою очередь формируют стереоскопическую картину изображаемого. Суммируя существующие на данный момент теоретические наработки, предложим следующее определение: **метамодернизм** – направление в искусстве, сформиро-

¹ К слову, вторая книга Горвата – «Премьера» (2018) – создана на стыке модернизма и постмодернизма.

ровавшееся на рубеже XX–XXI вв. на пересечении модернистской и постмодернистской художественных систем, в основе которого лежат отказ от иронии, различные осцилляции и «структура чувства». Продуктивность и жизнеспособность данного культурного явления не вызывает сомнений, так как метамодернизм, с одной стороны, опирается на опыт предшествующих художественных систем и направлений, а с другой – осмысливая современность, использует адекватные ей средства репрезентации и анализа изображаемых явлений.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.
2. Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд., перераб. и доп. М. ; СПб., 2016.
3. Курицын Вяч. Русский литературный постмодернизм. М., 2001.
4. Павлов А. В. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теория объясняют наше время. М., 2019.
5. Вермюлен Т., Аккер ван ден Р. Недопонимания и уточнения. Заметки о «Заметках о метамодернизме» [Электронный ресурс]. URL: <http://metamodernizm.ru/misunderstandings-and-clarifications/> (дата обращения: 10.08.2020).
6. Вермюлен Т., Аккер ван ден Р. Заметки о метамодернизме [Электронный ресурс]. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 10.08.2020).
7. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер [и др.] ; пер. с англ. В. М. Липки. М., 2020.
8. Поляринов А. Почти два килограмма слов. М., 2019.
9. Уоллес Д. Ф. Бесконечная шутка : роман / пер. с англ. С. Карпова, А. Поляринова. М., 2019.
10. Франзен Дж. Поправки : роман / пер. с англ. Л. Сумм. М., 2005.
11. Франзен Дж. Свобода : роман / пер. с англ. Д. Горяниной, В. Сергеевой. М., 2017.
12. Янагихара Х. Люди среди деревьев : роман / пер. с англ. В. Сонькина. М., 2018.
13. Янагихара Х. Маленькая жизнь : роман / пер. с англ. А. Борисенко, А. Завозовой, В. Сонькина. М., 2017.
14. Гришковец Е. Как я съел собаку. М., 2004.
15. Букиа К. Открывается внутрь : рассказы. М., 2018.
16. Горват А. І. Радзіва «Прудок»: дзённік. Мінск, 2017.
17. Трайдэн Д. Крышталёная ноч : апавяданні. Мінск, 2018.
18. Алейникова А. Русская литература XXI века и метамодерн [Электронный ресурс]. URL: <http://metamodernizm.ru/russian-literature-xxi/> (дата обращения: 10.08.2020).

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ (<i>У. Ю. Верина</i>)	3
I. ТРАДИЦИИ	5
<i>Морозов А. В., Морозова Т. А.</i> Фольклор как источник изучения традиционных коммуникативных действий (на примере духовных стихов восточных славян).....	5
<i>Баранкевич Л. Ф.</i> К вопросу о типологии белорусских духовных стихов (по материалам фоноархива этномузыки кабинета традиционных музыкальных культур Белорусской государственной академии музыки)	17
<i>Зарембо Л. И.</i> О речениях XII века («Слово о полку Игореве» / новгородская берестяная грамота № 1105)	30
II. ФОЛЬКЛОР	41
<i>Ковалева Р. М.</i> Истоки и зигзаги клиофольклористики.....	41
<i>Приемко О. В.</i> Интегративная фольклористика как учебная дисциплина	65
III. КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО	72
<i>Калацэў В. В.</i> Міждысцыплінарны навуковы пошук як перадумова комплекснага аналізу генезісу і тыпалогіі культуры (памяці Энгельса Дарашэвіча).....	72
<i>Квачек А. В.</i> «Интернационал» и специфика французского менталитета	78
<i>Ламеко Н. В.</i> «Жизнь? или Театр?» Шарлотты Саломон как гезамткунстверк	94
IV. РОМАН	104
<i>Вострыкава А. У.</i> Мастацкія адметнасці рамана «Год нараджэння 1921» Карэла Птачніка як прадстаўніка «другой хвалі» чэшскай ваеннай прозы	104
<i>Мізінкін О. А.</i> Заголовок як домінанта художняго тексту (історичні романы).....	112
<i>Камлюк-Ярошенко Л. В.</i> Архаические сюжетные парадигмы в романной модели «Чевенгура» Андрея Платонова	124
V. ПЕДАГОГИКА	133
<i>Петухова Н. В.</i> Экаэстэтычная педагогіка і фальклор: методыка, практыка, перспектывы	133
<i>Савелова И. Б.</i> Предпосылки к формированию интегративного подхода в гуманитаристике	148

VI. ЯЗЫК	159
<i>Соболева Л. И.</i> Особенности языкового воплощения концепта «любовь» в поговорках и в текстах русской поэзии XX в.	159
<i>Козловская Л. А.</i> Славянские языки в вузовском образовании: динамика предпочтений.....	191
VII. ОБРАЗЫ	202
<i>Альшеевская А. С.</i> Полигенез и модификация образа Снегурочки в художественной литературе	202
<i>Верина У. Ю.</i> Вечно молодой: Минск в стихах современных белорусских поэтов.....	215
VIII. ПОСТ- И МЕТА-	243
<i>Скоропанова И. С.</i> «Двойное письмо» в романе Зигмунда Ханселка и Ивора Северина «Момемуры» (перевод с английского и примечания Михаила Берга).....	243
<i>Трунин С. Е.</i> Метамодернизм в литературе: основные особенности, признаки, стилевые черты.....	283

В оформлении обложки
использована авторская работа
белорусского художника Всеволода Швайбы
«Гуки думак» (shvayba.com).

Научное издание

Междуречье

Ковалева Римма Модестовна
Верина Ульяна Юрьевна
Приемко Ольга Викторовна и др.

**ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА
ИНТЕГРАТИВНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ
В ГУМАНИТАРИСТИКЕ**

Ответственный за выпуск *О. В. Лысковец*
Художник обложки *Т. Ю. Таран*
Технический редактор *В. П. Явуз*
Компьютерная верстка *В. П. Явуз*
Корректор *Е. И. Бондаренко*

Подписано в печать 28.12.2021. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 17,20. Уч.-изд. л. 21,17.
Тираж 50 экз. Заказ 384.

Белорусский государственный университет.
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.
Пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск.

Республиканское унитарное предприятие
«Издательский центр Белорусского государственного университета».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 2/63 от 19.03.2014.
Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.