

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
Філалагічны факультэт
Кафедра замежнай літаратуры

Шаблоўскія чытанні

Зборнік навуковых артыкулаў
студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў
кафедры замежнай літаратуры БДУ
Мінск, 17–21 снежня 2021 г.

Выпуск I

Мінск
2022

УДК821(100).09(091)(082)

Ш 134

Рашэнне аб дэпаніраванні вынес:

Савет філалагічнага факультэта

Пратакол № 10 ад 31 мая 2022 г.

Рэцэнзенты:

Т. Я. Камароўская, доктар філалагічных навук,
прафесар кафедры беларускай і замежнай літаратуры БДПУ;

Л. Дз. Сінькова, доктар філалагічных навук, прафесар,
загадчык кафедры беларускай літаратуры БДУ.

Рэдакцыйная калегія:

Г. М. Бутырчык, к.ф.н., дац., заг. каф. зам. літ. БДУ;

А. А. Барысеева, к.ф.н., дац.;

Н. У. Ламека, к.ф.н., дац.;

Г. В. Сініла, к.ф.н., дац.;

В. Ч. Гронская, к.ф.н.;

М. С. Каржэўская (гал. рэд.)

Тэксты прадстаўлены ў аўтарскай рэдакцыі

Шаблоўскія чытанні: зборнік навуковых артыкулаў студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў кафедры замежнай літаратуры БДУ, Мінск, 17–21 снежня 2021 г. Вып. 1 / БДУ, Філалагічны фак., Каф. замежнай літаратуры; [рэдкал.: М. С. Каржэўская (гал. рэд.) і інш.]. – Мінск : БДУ, 2022 – 198 с. – Бібліягр. у тэксце.

У зборнік увайшлі лепшыя даклады, прадстаўленыя на I чытаннях, прысвечаных памяці Ірыны Вікенцьеўны Шаблоўскай (1939–2004), прафесара, загадчыцы кафедры замежнай літаратуры БДУ, выбітнага педагога і чалавека.

Адрасуецца студэнтам, магістрантам, аспірантам і шырокаму колу чытачоў.

ЗМЕСТ

<i>Бутырчык Г. М. Уступнае слова</i>	<i>6</i>
--	----------

Раздзел 1. МАСТАЦКІ ТЭКСТ НА СКРЫЖАВАННІ ЛІТАРАТУРАЗНАЎЧЫХ ТЭОРЫЙ І МЕТАДАЛОГІЙ

<i>Бабков Д. В. Авторские стратегии пересоздания драматургического текста: «La Musica» и «La Musica Deuxième» Маргерит Дюрас</i>	<i>7</i>
<i>Дасько С. У. Наратыўныя стратэгіі ў аповесці Зараславы Камінскай «Русалкі клічуць»</i>	<i>13</i>
<i>Иванова Н. С. Интермедиаальный аспект во французской поэзии кубизма</i>	<i>19</i>
<i>Арабіна А. Д. «Накцюрны: пяць гісторый пра музыку і змярканне» Кадзуа Ісігура: музычнае ці/і літаратурнае</i>	<i>26</i>
<i>Турсунава І. В. Трансфармацыя драматычнай формы ў п'есах Андрэ Жыда</i>	<i>33</i>

Раздзел 2. СУСВЕТНАЯ ЛІТАРАТУРА: ТРАДЫЦЫІ І НАВАТАРСТВА

<i>Алексеев Я. А. Роман Л. Рублевской «Дагерротип» : жанровая специфика, проблемно-тематическое поле</i>	<i>41</i>
<i>Афанасьева Ю. А. Стратэгіі рэміфалагізацыі ў раманах Л. Рублеўскай «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію»</i>	<i>47</i>
<i>Василевич А. С. Жанровые черты притчи в романе Я. Мартелла «Жизнь Пи»</i>	<i>54</i>
<i>Романюк М. В. Способы комического осмысления недостатков персонажей в романах Дж. Барнса</i>	<i>61</i>
<i>Салодкі У. В. Героі ў романах К. Ішэрвуда: ад «камеры» да аўтафікцыянальнасці (на матэрыяле раманаў «Труды і дні містара Норыса», «Бывай, Берлін», «Фіялка Пратэра», «Самотны мужчына»)</i>	<i>67</i>

Раздзел 3. ФОРМЫ РЕАЛІЗАЦЫІ ІНШАСЦІ Ў ЛІТАРАТУРЫ

<i>Алисейко Е. С.</i> Концепция Другого в романах «Протокол» и «Альма» Ж.-М. Г. Леклезіо.....	75
<i>Ефименко А. О.</i> «Смерть в Византии» Ю. Кристевой как текст-коллаж	81
<i>Лукьянова Д. М.</i> Категория Инаковости в романе М. Турнье «Метеоры»	87

Раздзел 4. ПАЭТЫЧНЫЯ ПРАКТЫКІ Ў СУСВЕТНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

<i>Баранская Д. В.</i> Топос потока в поздних одах Фридриха Гёльдерлина.....	94
<i>Даніленка А. В.</i> Трансфармацыя эстэтычнай традыцыі ў паэзіі Вальжыны Морт і Насты Кудасавай	99
<i>Даніленка А. В.</i> Эстэтычны аспект катэгорыі характава ў творчасці Уладзіміра Жылкі	105
<i>Загорская М. Д.</i> Философская проблематика поэзии Пауля Флеминга ...	113
<i>Николаева В. Н.</i> Особенности поздней лирики Готфрида Бенна («Статичные стихотворения», 1948)	120

Раздзел 5. КАМПАРАТЫЎНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ

<i>Бабровиц К. А.</i> «Осенние скрипки» И. Сургучева и «Месяц в деревне» И. Тургенева (сравнительный аспект).....	126
<i>Грек З. С.</i> Отголоски классицизма в русской литературе рубежа XVIII–XIX вв.	132
<i>Даніленка А. В.</i> Арганізацыя ўрбаністычнай субпрасторы ў паэзіі (на прыкладзе вершаў “Плошча свабоды роўная суме нашых з табой слядоў...” Антона Рудака і “Авалон” Саймана Армітыджа)	139
<i>Овчинникова О. А.</i> Рецепция образа Тиля Уленшпигеля в романе Даниэля Кельмана «Тиль»	147
<i>Рыдлевская А. С.</i> Мифологизм в романе Сильви Жермен «Книга ночей» и повести Зараславы Каминской «Русалки клічуць»	153

<i>Турсунава І. В.</i> Рэцэпцыя біблейскага сюжэта ў драме “Саул” Андрэ Жыда.....	160
--	-----

Раздел 6. ПОСТКАЛАНІЯЛЬНАЯ І АМЕРЫКАНСКАЯ ЛІТАРАТУРЫ

<i>Афанасьева Ю. А.</i> Блюзовая эстетика в романе Зоры Нил Херстон «Моисей, человек горы».....	166
<i>Хотулева А. В.</i> Гонконгская литература в контексте постколониальных теорий.....	173

Раздел 7. ТВОРЧАСЦЬ ШЭКСПІРА І ШЭКСПІРАЎСКІЯ ТРАДЫЦЫІ

<i>Алексеев Я. А.</i> Шекспировский вопрос в детективном романе Дж. Андервуда «Код Шекспира»	181
<i>Давыдава П. А.</i> Шэспіраўскія алюзіі ў творы Карэла Чапэка «Рамэ і Джульета»	189
<i>Субботина А. И.</i> Шекспировские аллюзии в романе Маргарет Этвуд «Ведьмино отродье»	194

УСТУПНАЕ СЛОВА

Шаблоўскія чытанні студэнтаў, магістрантаў, аспірантаў – даніна пашаны доктару філалагічных навук, прафесару Ірыне Вікенцьеўне Шаблоўскай, загадчыцы кафедры замежнай літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, якая пастаянна рупілася пра прыцягненне студэнтаў самых розных спецыяльнасцяў да прафесійнага даследавання сусветнай і беларускай літаратур, да мастацкага перакладу, да ўласнай мастацкай творчасці. Прафесарка дбала пра стварэнне навуковага асяродку, у якім студэнты і аспіранты маглі б апрабіраваць свае першыя навуковыя адкрыцці, падзяліцца напрацоўкамі, прапанаваць нечаканыя ракурсы вывучэння класічнай і сучаснай літаратур, паглыбіць тэарэтычную базу сваіх даследаванняў. Адметна, што ўсе шасцёра кандыдатаў філалагічных навук, якія абараніліся пад кіраўніцтвам прафесара І. В. Шаблоўскай (В. В. Халіпаў, А. У. Вострыкава, М. М. Хмяльніцкі, Г. М. Бутырчык, Н. С. Павалыева, Н. В. Нестар), засталіся ў прафесіі, і, працягваючы традыцыі настаўніка, выхавалі ўласных вучняў, у якіх, у сваю чаргу, з’явіліся свае вучні. Артыкулы, якія вы знойдзеце ў гэтым зборніку, – гэта навуковы даробак трэцяга пакалення вучняў Ірыны Вікенцьеўны Шаблоўскай і вучняў яе калег Таццяны Уладзіміраўны Кавалёвай, Евы Аляксандраўны Лявонавай, Галіны Венямінаўны Сініла.

Мэта чытанняў – захаванне пераемнасці ў даследаванні сусветнай літаратуры, далучэнне маладога пакалення да навуковай школы І. В. Шаблоўскай, развіццё такіх літаратуразнаўчых кірункаў, як кампаратывістыка, беларуская літаратура ў сусветным кантэксце, нацыянальнае і ўніверсальнае, праблема іншасці і формы яе рэалізацыі ў літаратуры. Будзем спадзявацца, што новае выданне кафедры замежнай літаратуры разам са зборнікам матэрыялаў штогадовых навуковых канферэнцый студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў “Juventus in litteratura” дасць магчымасць таленавітым студэнтам, магістрантам, аспірантам разгорнута падаць вынікі сваіх даследаванняў і атрымаць навыкі напісання навуковых артыкулаў.

*Загадчык кафедры замежнай літаратуры БДУ,
кандыдат філалагічных навук, дацэнт
Бутырчык Ганна Міхайлаўна*

Раздзел 1. МАСТАЦКІ ТЭКСТ НА СКРЫЖАВАННІ ЛІТАРАТУРАЗНАЎЧЫХ ТЭОРЫЙ І МЕТАДАЛОГІЙ

АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ ПЕРЕСОЗДАНИЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ТЕКСТА: «LA MUSICA» И «LA MUSICA DEUXIÈME» МАРГЕРИТ ДЮРАС

Д. В. Бабков

Белорусский государственный университет, г. Минск;

urlatormunte@gmail.com;

науч. рук. – Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доц.

Статья посвящена исследованию механизмов пересоздания текстов в творчестве Маргерит Дюрас на примере двух ее драматургических произведений, «La Musica» и «La Musica Deuxième». Посредством сопоставительного анализа выявляются такие установки писательницы, как тенденция к интермедиализации, включению внесценических элементов, развеществлению и концентрации сценического действия. Кроме того, трансформации рассматриваются в интертекстуальном аспекте, проводятся тематические параллели с более ранними текстами Маргерит Дюрас, что позволяет сделать вывод о включении рассматриваемых текстов в более широкую интертекстуальную систему.

Ключевые слова: драматургия; творческая трансформация; сценическое действие; авторская ремарка; интермедиальность; интертекстуальность.

В читательской, равно как и в исследовательской среде за Маргерит Дюрас, французской писательницей и режиссёркой, успела закрепиться репутация «трудного» автора. Несмотря на успех некоторых её текстов, как, например, сценария к фильму «Хиросима, любовь моя» (1959) или романа «Любовник» (1984), письмо М. Дюрас, его принципы и механизмы остаются непонятными и недоступными для широкой публики. Причину подобного отношения стоит искать в пересечении, а порой и в столкновении в творчестве писательницы различных экспериментальных практик, одной из которых, определяющей для всего её длинного творческого пути, стало пересоздание собственных текстов. Пересоздание в данном случае не равняется простому переписыванию, поскольку чаще всего речь идёт о творческом переосмыслении текста в другом

художественном пространстве – в одном из трёх медиумов, обозначаемых самой писательницей как «текст», «театр» и «фильм». Тексты и пьесы часто пересоздавались как фильмы, скрипты фильмов пересоздавались как самостоятельные тексты, одни тексты переписывались в другие тексты. Впрочем, здесь речь не идёт о простой адаптации: в данном контексте пересоздание предполагает сложный процесс гибридизации, переосмысления жанровых рамок, поиска новых форм взаимодействия медиумов.

«La Musica» и «La Musica Deuxième» – два драматургических текста М. Дюрас, представляющие в рамках творчества писательницы случай скорее исключительный, поскольку творческая трансформация происходит здесь в рамках одного художественного медиума – театра. «Пьеса» «La Musica» (жанровая характеристика в данном случае условна, сама Маргерит Дюрас жанр не определяла) была написана и поставлена в 1965 году. В 1966 году она была пересоздана в виде фильма, снятого самой писательницей совместно с Полем Себаном. Фильм «La Musica» стал для М. Дюрас режиссёрским дебютом. Через двадцать лет после написания первого текста, в 1985 году, писательница самостоятельно ставит на сцене, а затем публикует переработанную версию «La Musica» под заголовком «La Musica Deuxième» («La Musica вторая»), на сей раз с жанровым обозначением «театр». Неудивительно, что подобное тройственное бытие текста порождает проблемы текстологического характера. Так, первый акт «La Musica Deuxième» полностью совпадает с текстом «La Musica»; к этому тексту был добавлен второй акт, который связывается с первым посредством интермедии. Впрочем, по замечанию писательницы, «“La Musica Deuxième” не заменяет “La Musica”, опубликованную в первом томе “Театр”. <...> Чего невозможно будет сделать, так это представить на сцене только второй акт “La Musica Deuxième”» [4, с. 145] (здесь и далее перевод наш. – Д. Б.).

Так, установка М. Дюрас по отношению к сценической реализации «La Musica» (сама писательница не участвовала в первых постановках) озвучивается ещё во вступительном комментарии: «La mise en scène devrait être de caractère cinématographique» [3, с. 505] («Постановка должна носить кинематографический характер»). Любопытно, что эффект кинематографичности, по мысли писательницы, должен обеспечиваться совокупностью чисто театральных приёмов, таких как сценическое освещение, игра света и тени, эффект закулисного голоса для второстепенных персонажей. Между принципами театрального и кинематографического медиумов устанавливаются конкретные соотношения: «Éclairage violent des visages qui équivaudrait aux plans rapprochés» [3, с. 505] (здесь и далее курсив наш. – Д. Б.) («Резкое освещение лиц, которое было бы равносильно крупным планам»).

Действующие лица – Мишель Нолле и Анн-Мари Рош, «он» и «она», – встречаются в провинциальном городе Эврё, где прошла их история любви. Бывшие супруги возвращаются туда, чтобы завершить процедуру развода перед тем, как расстаться навсегда. Возрождение любви, невозможность страсти, общая память и отказ от будущего становятся предметом их напряжённых диалогов.

Что касается особенностей сценического действия, то Маргерит Дюрас акцентирует внимание читателя/зрителя на его минималистичности и камерности. Камерность обеспечивается замкнутостью и конкретностью буржуазного интерьера провинциального отеля: диван, кресла, рабочий стол, телевизор. Неотъемлемой деталью этого интерьера являются часы, которые бьют каждый час, «*comme dans les vieux mélос*» [3, с. 517] («как в старых мелодрамах»), фиксируя временное развитие сюжета. Действие происходит между девятью часами вечера и двумя часами ночи, однако эти временные маркеры условны, поскольку действие практически лишено связи с внешним миром.

Вдобавок к этому, большое значение уделяется не столько самим произносимым репликам, сколько тем пустотам и лакунам, которые остаются между ними. Кроме конвенциональных замечаний, как «*Un temps*» («Некоторое время»), «*Silence*» («Молчание»), «*Faux rire*» («Притворный смех») и др., носящих безличный характер, особой текстуальной инстанцией становится авторский голос. Природа авторских ремарок имеет в обеих пьесах особое значение: они нередко обнажают слой подтекста, непроницаемый для читателя/зрителя. Авторские ремарки приближаются по своему содержанию к комментариям всеведущего автора: например, «*C'est dans cet hôtel que s'est déroulée la période la plus extraordinaire de leur histoire*» [3, с. 514] («Именно в этом отеле прошёл самый необычный период их истории»). Кроме того, как ни парадоксально, именно говорение позволяет указать на «пустоты» между слов. Так, авторский голос проговаривает за персонажей то, что они подразумевают, но не произносят; например, комментируя фразу героини: «*Et encore autre chose...*» («И ещё кое-что...»), голос проговаривает: «*Allusion à une tentative de suicide*» [3, с. 516] («Намёк на попытку самоубийства»).

Как было отмечено, диалоги «*La Musica*» целиком, за исключением незначительных поправок, ложатся в основу первого из двух актов «*La Musica Deuxième*». Впрочем, если реплики персонажей остаются нетронутыми, то паратекст претерпевает значительные изменения. Так, система персонажей редуцируется до двух главных героев; второстепенные персонажи, представленные в первой пьесе закулисными голосами, такие как хозяйка гостиницы, устраниаются совсем. Трансформируется и хронотоп: в «*La Musica Deuxième*» явно прослеживается тенденция к его развеществлению, дереализации. С одной стороны, пространственно-временная организация пьесы окончательно теряет контакт с внешним

миром: как только координаты заданы – «il est 9 heures du soir et c'est la province» [4, с. 149] («девять часов вечера и это провинция»), – пространство становится герметичным до самого конца пьесы. М. Дюрас устраняет и звук часов, который занимал важное место в «оригинале». С другой стороны, интерьер отеля в данном случае описывается намного тщательнее, чем в первоначальном тексте. Вводя дополнительные детали, писательница предлагает читателю/зрителю возможность досоздания сценического пространства, домысливания того, что предшествовало разыгрываемой ситуации, а также возможность ее символического прочтения, например: «Sur l'une des tables de bridge il y a des cartes, des verres, une carafe d'eau, des cendriers : *des gens sont passés par là*, avant ceux de La Musica» [4, с. 149–150] («На одном из столиков для игры в бридж лежат карты, стоят стаканы, графин с водой, пепельницы: *здесь были люди*, до тех, что были в “La Musica”»). В подобном упрощении и одновременном усложнении организации хронотопа Мари-Элен Бобле видит смягчение «мелодратизма» исходного текста. По словам исследовательницы, «таким образом “La Musica Deuxième” избавила первый акт от всего, что могло показаться второстепенным, бульварным или даже мелодраматическим» [2, с. 1359].

Следование тексту «первоисточника» обрывается интермедией, которая служит связующим звеном между двумя актами, между уже написанным и тем, что предстоит написать. М. Дюрас отказывается от слова «антракт»: по замыслу писательницы, актёры не покидают сцену, то есть сценическое действие продолжается, но без игры актёров. Подобный «нуль действия» обретает форму «*intermède sans jeu aucun*» [4, с. 181] («интермедия без какой-либо игры»). При этом, согласно указаниям авторки, начинает играть мелодия Дюка Эллингтона, а освещение сцены на время интермедии приглушается до полутени. Подобное подключение внесценических и интермедийных элементов, намеренное «остранение» сценического действия чётко обозначает его переход в качественно новое, более независимое от реальности состояние.

Что касается второго акта, то в сравнении с первым актом сценическое действие значительно минимизируется, концентрируется, интенсифицируется. Простой, логически обусловленный обмен репликами отходит на второй план, действие замедляется паузами и повторяющимися ремарками. В формальном отношении второй акт «La Musica Deuxième» сильно отличается от первого, довольно однородного по стилю: его стилистическая разнородность продиктована активной сменой модусов и аффектов. Не имея сил спорить друг с другом, персонажи переходят от нежности к гневу, от молчания к крику. Подобно тому как распадается аффективная сторона действия, распадается и синтаксис, демонстрируя по сравнению с первым актом большую разобщённость высказываний.

Предложения становятся короче, конкретнее, нередко разбиваются авторскими комментариями, например:

LUI.

Après on n'a plus appelé personne. (Un temps.)

Après on est mort. (Un temps.)

On nous a trouvés morts. (Un temps.)

Ensemble. (Un temps.)

Par terre [4, с. 197].

(«ОН. Потом мы больше никому не звонили. (Некоторое время.) // Потом мы умерли. (Некоторое время.) // Нас нашли мёртвыми. (Некоторое время.) // Вместе. (Некоторое время.) // На полу»).

Размышляя о различиях между двумя актами драмы, в тексте для прессы Маргерит Дюрас отметила следующее: «Dans la première partie de la nuit, leur ton est celui de la comédie, de la dispute. Dans la deuxième partie de la nuit, non, ils sont revenus à cet état intégral de l'amour désespéré» [2, с. 207] («В первой половине ночи их тон – это тон комедии, спора. Во второй половине ночи – нет, они вернулись к единому состоянию отчаянной любви»). Так, диалогичности и полемичности комедии («комическое» здесь понимается как «драматическое») авторка противопоставляет патетичность трагедии. Впрочем, согласно замыслу писательницы, второй акт не отменяет и не превосходит по содержанию первый; напротив, можно утверждать, что первый акт получает диалектическое развитие во втором.

Подобная оппозиция между двумя действиями обусловливается в первую очередь различием в обращении с тематическим материалом. Центральной, организующей темой для обоих текстов становится тема памяти, которая неизбежно переплетается в творчестве писательницы с образами страсти и смерти. Концепция памяти занимала М. Дюрас и в 1965 году – под влиянием работы над сценарием к фильму «Хиросима, любовь моя», и в 1985 году – после создания «индийского цикла», а также серии короткометражных фильмов, таких как «Кесария» и «Аврелия Штайнер».

В чем заключается различие в обращении с этой темой в первом и втором акте «La Musica Deuxième»? В данном контексте немаловажной представляется ремарка из второго акта: «Silence. L'histoire des amants d'Yvreux devient un fait divers, *une fiction*» [4, с. 196] («Молчание. История любовников из Эврё становится происшествием, *вымыслом*»). По нашему мнению, пересоздание оригинального текста потребовалось писательнице для включения повествуемой истории в более широкий интертекстуальный контекст. Такие отмеченные ранее характеристики второго акта, как модус трагедии, синтаксическая алогичность, снижение градуса мелодраматизма, общий эффект дереализации в конечном счете приводят к *фикционализации* истории (истории как рассказа, *un récit*), к её художественному обобщению. Любопытным примером такого обобщения является характеристика Мишеля Нолле, данная во вступительном комментарии к

«La Musica Deuxième»: «Derrière lui une chaîne d'hommes à la peau sombre. Ça doit venir d'Alexandrie, ça ou de Babylone, des bords du Tibériade, ça doit venir de par là-bas. C'est Michel Nollet : nom parisien *qui remplace le nom oublié*» [4, с. 148] («За ним – вереница темнокожих мужчин. Это, должно быть, тянется из Александрии, или из Вавилона, или с берегов Тивериадского озера, это, должно быть, тянется оттуда. Это Мишель Нолле: парижское имя, *которое заменяет имя забытое*»). В конце концов, локальная история двух любовников из Эврё превращается в историю вне пространства и времени, резонируя таким образом с более ранними историями М. Дюрас – с историей любовников из фильма «Хиросима, любовь моя»; с историей Анн-Мари Стреттер из «индийского цикла» (писательница упоминает эту героиню во вступительном комментарии к «La Musica Deuxième», проводя параллель между ней и Анн-Мари Рош); наконец, с историей Береники и Тита из текста-фильма «Кесария», который в свою очередь берет за основу сюжет «Береники» Жана Расина, и др. Более того, текст второго акта резонирует с другими текстами даже на уровне отдельных цитат: так, по точному замечанию М.-Э. Бобле, трагический финал истории любовников из «La Musica» и «La Musica Deuxième» – необходимость разрыва их отношений и полного забвения – резонирует с финалом любовной истории в «Кесарии»: «Il n'en reste que la mémoire de l'histoire // et ce seul mot pour la nommer» [1, с. 486] («Остаётся только память об истории // и это единственное слово, чтобы назвать её»).

Так, на примере «La Musica» и «La Musica Deuxième» М. Дюрас мы имеем возможность, обобщая вышесказанное, говорить об особых авторских стратегиях пересоздания драматургического текста. Главными средствами обновления исходного произведения становятся редукция деталей, развешествление хронотопа, минимизация и интенсификация сценического действия, формальный распад языка и разрыв логических связей в диалогах, а также попытка интермедиального синтеза литературы, театра и музыки. Такие творческие трансформации приводят к тематической эволюции изначального текста: можно утверждать, что именно благодаря формальным и содержательным особенностям второго акта «La Musica Deuxième» текст «размыкается», раскрывается и таким образом включается в обширную интертекстуальную систему других текстов писательницы.

Библиографические ссылки

1. Duras, M. Césaire / M. Duras. // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2014. – Vol. 3. – P. 486–489.
2. Duras, M. Œuvres complètes : en 4 vol. / M. Duras. – Paris : Gallimard, 2014. – Vol. 4. – 1576 p.
3. Duras, M. La Musica / M. Duras. // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2011. – Vol. 2. – P. 501–529.

4. *Duras, M. La Musica Deuxième / M. Duras. // Œuvres complètes : en 4 vol. – Paris : Gallimard, 2011. – Vol. 4. – P. 143–205.*

НАРАТЫЎНЫЯ СТРАТЭГІІ Ў АПОВЕСЦІ ЗАРАСЛАВЫ КАМІНСКАЙ «РУСАЛКІ КЛІЧУЦЬ»

С. У. Дасько

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

sndhk88@gmail.com;

наук. кiр. – А. А. Барысеева, канд. фiлал. навук, дац.

У дадзеным артыкуле разглядаюцца наратыўныя стратэгіі ў аповесці Зараславы Камінскай «Русалкі клічуць». Даследуюцца асноўныя прыёмы пабудовы наратыву, сярод якіх інтрыга, рознажанравыя ўстаўкі, перапіска як новая форма інтраспекцыі і стварэнне эфекту кіно.

Ключавыя словы: наратыў; наратыўная стратэгія; наратар; наратыўны прыём.

Першая кніга Зараславы Камінскай «Русалкі клічуць» выйшла ў 2017 годзе і ўжо ў 2018 была намінавана на прэмію імя Ежы Гедройца. Грунтуючыся на беларускіх міфах пра русалак, пісьменніца напісала твор у жанры дэтэктыва, дзе злучыла сучаснасць і мінулае, факт і выдумку, горад і вёску.

Твор пачынаецца з пераезду дзвюх дзяўчынак Насты і Лізы ў новую з’ёмную кватэру. Наста працуе ў мясцовай газеце, а Ліза робіць кліенткам манікюр. Калега Насты просіць, каб тая перадала яе пляменніку рэдкую энцыклапедыю, па якую ён прыехаў з Мінска, і Наста просіць аб дапамозе Лізу. Так адбываецца знаёмства Лізы і Алеся. Высвятляецца, што Алесь прыехаў у гэты горад, каб знайсці інфармацыю пра мастачку па дыванах Алену Кіш.

З гэтага моманту пачынаюцца прыгоды Алеся, Лізы і Насты ў пошуку дываноў, а гісторыя з кожным крокам становіцца ўсё больш загадкавай і пераўтвараецца ў дэтэктыў з элементамі містыкі. Фактычна гэтая гісторыя набывае такі містычны выгляд менавіта праз кампазіцыю тэксту і тое, якім чынам пабудаваны наратыў у творы і якія стратэгіі рэалізуе аўтарка, каб гісторыя заўсёды трымала чытача ў напружанні.

Паняцце «наратыўная стратэгія» грунтуецца на азначэнні слова «наратыў». Важнай характарыстыкай наратыву з’яўляецца наратыўнасць, што ўяўляе сабой ужыванне спосабу прадстаўлення свету ў выглядзе сюжэтных выказванняў, а пад паняццем «наратыў» звычайна разумеюць само апавяданне. Наратыў выступае ў якасці асаблівай формы камунікацыі паміж наратарам і чытачом.

Пад “наратарам” Вольф Шмід разумее «адрасанта фіктыўнай наратарскай камунікацыі» [3] і вылучае некалькі тыпаў наратараў: экспліцытны і імпліцытны, дыегетычны і недыегетычны, асабовы і безасабовы і г.д. Усе яны адрозніваюцца па уласных крытэрыях, сярод якіх спосаб выяўлення, дыегетычнасць, ступень уключанасці, інфармаванасць, інструспекцыя і інш. [3]. Мы ў гэтым артыкуле ў якасці крытэрыяў для аналізу наратара выкарыстоўваем спосаб выяўлення наратара ў тэксце, дыегетычнасць і ступень уключанасці.

Для азначэння паняцця «наратыўная стратэгія» выкарыстоўваецца фармулёка, згодна з якой наратыўная стратэгія – гэта прынцып узаемадзеяння «падзейнага рада і камунікатыўнага намеру» [1, с. 10]. Наратыўная стратэгія можа быць рэалізавана як сістэма падзей, тып апавядання і апавядальніка, узаемадзеянне ўнутранага і знешняга хранатопаў.

У творы існуе два хранатопы, якія перамяжоўваюцца на працягу ўсяго аповеду: беларуская вёска пасля вайны і сучасны беларускі правінцыйны горад. У прасторы горада існуюць тры галоўныя героі – Наста, Ліза і Алесь. У плане мінулага галоўнай гераіняй з’яўляецца Марыля – жыхарка беларускай вёскі, дзе жыла і працавала Алена Кіш.

Важную частку твора складаюць рознажанравыя ўстаўкі: перапіскі ў мэсанджарах, газетныя ўстаўкі, расшыфроўка дыктафоннага запісу, нататкі Алеся. У сваіх нататках Алесь з’яўляецца як наратарам, так і персанажам, а вось астатнія дзве гісторыі прадстаўлены па-іншаму. Наратыў пабудаваны так, што з першага погляду ён здаецца недыегетычным: наратар існуе толькі ў «плане апавядання», але не ў «плане апавядальнай гісторыі» [3]. Але ўжо ў канцы твора нам адкрываюцца новыя дэталі, якія сведчаць аб тым, што ўвесь папярэдні аповед (і пра мінулае, і пра сучаснасць) быў створаны галоўнымі гераінямі Настай і Лізай. Так, Ліза ў сваім лісце да Сяргея Ўладзіміравіча, які і даручыў Алесю знайсці дыван, прапануе «не дыван, а гісторыю» [2, с. 105]: «Кнігу, матэрыял да якой змяшчаецца ў гэтай тэчцы, напішам я і мая сяброўка Наста. Мы ўсё размеркавалі: я напішу пра апошнія месяцы жыцця Алены Кіш... А Наста – пра падзеі сучаснасці...» [2, с. 106]. Атрымліваецца так, што на працягу твора існавала тры наратары – Наста, Ліза, Алесь. Уся прадстаўленая гісторыя пра Марылю была пабудавана Лізай са словаў самой Марылі, а гісторыя сучаснасці створана Настай.

Такім чынам, наратыў у частцы з сучаснасцю, які спачатку здаваўся недыегетычным праз адсутнасць «апавядальнага “я”» пераўтвараецца ў дыегетычны, таму што і наратарам, і персанажам увесь гэты час была Наста. Наратыў жа ў гісторыі пра мінулае застаецца недыегетычным, бо Ліза ў дадзенай гісторыі выступае ў ролі «недатычнага відавочцы» [3].

Гэта робіць зразумелым выкарыстаны даволі часта прыём інструспекцыі ў святломасць персанажа, што з’яўляецца адной з галоўных рысаў наратара. Такіх прыёмаў у тэксце шмат, але самы паказальны той,

калі думкі напужанай дзеяннімі Алеся Лізы ўпісваюцца ў аповед, «раствараючыся» паміж рэплікамі персанажаў: «Са мной не атрымаецца так, як з Марыляй. Крычаць? Ніхто не пачуе. Кінуцца на яго? Але ён мацнейшы. Выскачыць з чоўна? Але ж да берага не пратрымацца...» [2, с. 102]. Менавіта такі ж самы прыём выкарыстаны і ў моманце, дзе Марыля вяртаецца адна дадому ноччу, пераследуемая кімсьці невядомым: «І тут яна пачула, што не адна на дарозе... Крыжык. Крыжык. Крок-крок... Павярнуцца? А калі там страшнае. Пабегчы? Дагоняць...» [2, с. 74]. Акрамя таго, што ў тэксце сустракаюцца перамяжоўванні думак персанажа і непасрэднага аўтарскага апаведу, што ў сваю чаргу стварае адчуванне хісткасці, але і дынамічнасці тэксту, мова твора вельмі метафарычная, таму там ключы могуць «адмыкаць цішыню», а галоўныя героі «вынырваюць з успамінаў». Такая іншасказальнасць і нават тонкасць апавядання выяўляецца у пабудове сказаў, якія часта адрозніваюцца сваёй усечанасцю: «Гэтая хата цёплая, родная, вельмі падобная да яе хаты. Печ на ўваходзе, направа – пакой, дзе елі і спалі... На сталe – хлеб і цыбуля» [2, с. 30]. Мова наратара імітуе гутарковую мову, для якой характэрна апусканне некаторых словаў і непאўната сказаў, а таксама працуе толькі на тое, каб стварыць у галаве чытача выразную карцінку.

Як ужо казалася раней, Алесь у гэтай гісторыі выступае і ў ролі персанажа, і ў ролі наратара. Твор адразу пачынаецца з яго нататкі: «11 чэрвеня 2017 года / “Пачынаючы гэты дзённік, не думаў, што ў ім прыйдзеца апісваць смерць” / Апошні запіс у дзённіку Загорскага А. Я.» [2, с. 3]. Ужо з самага пачатку адбываецца заяўка на аўтарства, што дазваляе ўспрымаць Алеся як асобнага аўтара сваёй гісторыі. Ён стварае свой уласны свет, дзе з’яўляецца экліптычным дыягетычным наратарам: «Знайшоў нарэшце “Сусветную энцыклапедыю наіўнага мастацтва”... На будучыню: у артыкулах пра Кіш абавязкова даваць цытату на англійскай, бо англійская надае вагі» [2, с. 28]. Тэндэнцыя ўкараняць дзённікавыя запісы ў тэкст вельмі характэрна для сучаснай літаратуры, на якую паўплывала развіццё мастацкай антрапалогіі. Нататкі ў дадзеным тэксце дазваляюць не толькі патрапіць ва ўнутраны свет героя, але яшчэ пашыраюць сюжэтныя рамкі.

Таксама ў адданага чытача беларускай літаратуры павінна ўзнікнуць асацыяцыя, якая адсылае яго да Алеся Загорскага ў Караткевіча. Асацыяцыя з высакародным героем «Каласоў...» быццам адразу дае сучаснаму Загорскаму абарону. Наступныя дзеянні Алеся будуць успрымацца праз прызму вобраза яго літаратурнага цэзкі, не прымушаючы чытача сумнявацца ў прыстойнасці ягоных матываў і мэтай. Верагодна, менавіта дзякуючы такому прыёму ў канцы твора павялічваецца эфект здзіўлення, калі чытачу адкрываецца праўда і звычайны дагэтуль Алесь пераўтвараецца ў кананічнага злодзея казак, які гатовы забіць чалавека дзеля таго, каб абараніцца самому і атрымаць выгаду.

Рознажанравыя ўстаўкі з'яўляюцца характэрнай рысай наратыву і сустракаюцца даволі часта, выконваючы ролю своеасаблівых «удакладняльнікаў збоку». Напрыклад, перапіскі ў мэсанджары паміж Лізай і Настай дапаўняюць гісторыю і выступаюць як новая форма інтраспекцыі, бо адлюстроўваюць эмацыйны стан героя. Так, Наста піша Лізе пра сваю калегу: «Наста: Я яе калі-небудзь заб'ю», або «Наста: Ліза, блін! Хопіць маўчаць! Не магу дазваніцца. Перазвані, я хвалюся». Гэта дазваляе пазбегчы традыцыйных формаў апісання пачуццяў персанажа і быццам дае чытачу свабоду ў яго асабістай інтэрпрэтацыі прачытанага.

У тэксе таксама сустракаецца расшыфроўка дыктафоннага запісу, якая належыць Алесю: «Тэчка № 1/17... Расшыфроўка дыктафоннага запісу... Зроблена А. Загорскім» [2, с. 79]. Ліза распытвае Марылю наконт усёй гісторыі, і ў выніку высвятляецца, што гісторыя, прадстаўленая раней, – гэта гісторыя са слоў Марылі, бо яе аповед пачынаецца якраз з таго месца, дзе скончыўся папярэдні («...і Марыля правалілася ў забыццё» [2, с. 78]):

Ліза: Не. Калі ласка, раскажыце далей.

Марыля: Што я там казала?

Ліза: Вы знепрытомнелі [2, с. 79].

І гісторыя працягваецца, але на гэты раз не праз пасрэдніцтва імпліцытнага наратара, а ўжо са слоў удзельніцы гісторыі. Тут злучаецца дыягесіс з мімесісам, а паметка «Расшыфроўка дыктафоннага запісу» пераключае ўвагу чытача і ўводзіць яго ў іншае вымярэнне, кожны раз патрабуючы ад яго разумовай працы. Адбываецца імітацыя дакументальнасці, якая дазваляе чытачу, як сапраўднаму даследчыку, атрымаць доступ да ўсіх матэрыялаў і мець магчымасць прымаць пасіўны ўдзел у расследаванні.

Вяртаючыся да ўрыўка з першай нататкай Алеся ў тэксце, можна адзначыць яшчэ адзін прыём, які будзе працаваць на працягу ўсяго апаведу – стварэнне інтрыгі, якая звязвае на першы погляд разрозненыя адзінкі тэксту паміж сабой. Ужо ў пачатку твора згадванне пра смерць надае гісторыі трохі містычны выгляд і вымушае чытача актыўна сачыць за ходам гісторыі.

Таксама такі прыём ужыты ў эпізодзе, дзе Ліза нечаканым чынам знікае. Наста, прачнуўшыся раніцай пасля дрэннага сну пра дзяўчыну і хлопца, якія сыходзяць з дывана на сцяне, выяўляе, што Лізы няма ў кватэры. Пачуццё падазронасці і асцярогі дасягаецца пры дапамозе яшчэ адной пазнакі сучаснасці – аўтаадказчыка на тэлефоне Лізы: «The subscriber is not available now...» [2, с. 89]. І далей – адразу нататка Алеся, якую мы ўжо сустракалі: «Пачынаючы гэты дзённік, не думаў, што ў ім прыйдзеца апісваць смерць» [2, с. 89].

Інтрыга забяспечваецца нават на ўзроўні назваў главаў. У назву заўсёды выносіцца нейкая фраза з наступнай главы, што таксама адразу настройвае чытача на патрэбны лад. Асабліва чапляльнымі і прамовістымі становяцца назвы апошніх главаў: «Ой, будзе горачка!», «Марыначка, не бойся, гэта смертачка твая», «На, сястрычка, падсілкуйся крывёю».

Варта адзначыць, што менавіта такі ж самы прыём з вынясеннем ў назву нейкай фразы спрацаваў і на ўзроўні назвы твора. Сэнс назвы «Русалкі клічуць» становіцца зразумелым, калі Наста, заўважыўшы, што пасля наведвання вёскі з Лізай адбыліся нейкія перамены, кажа: «Мо цябе туды так цягне таму, што цябе таксама русалкі клічуць» [2, с. 86]. Здаецца, што менавіта ў гэтым моманце і злучаюцца тыя два прасторава-часавыя планы, якія існавалі дагэтуль асобна. Сучаснае злучаецца ў адной кропцы з мінулым.

Інтрыга ў творы таксама забяспечваецца дзякуючы адметнаму ўладкаванню падзей у аповедзе. Наратары дазваляюць свайму чытачу ўдзельнічаць разам з імі ў «раскрутцы» гісторыі. Главы размешчаны ў такім парадку, каб чытач сам мог рабіць сувязі і як дэтэктыў злучаць іх «чырвонай вярхоўкай». Чытач ніколі не ступае на непадрыхтаваную глебу, бо паміж часткамі твора існуе сувязь. Чытач можа сам па ходу аповеда збіраць тую інфармацыю, якую яму патроху выдаюць, і разам з ёй рухацца далей, адкрываючы новыя акалічнасці справы.

Такое можна сустрэць ў пачатку твора, калі чытач ўпершыню знаёміцца з мастачкай Аленай Кіш. Гэта адбываецца паступова: дзяўчыны чытаюць пра яе ў газеце, якую знайшлі ў сваёй новай кватэры: «Я малюю для людзей увесь свой век, – расказвае Алена Кіш...» [2, с. 27], потым Ліза кажа, што аддасць газету Алесю, бо ён прыехаў па энцыклапедыю, дзе ёсць пра яе артыкул, а потым адразу ідзе дзённікавы запіс Алеся, ў якім ён кажа пра знойдзеную энцыклапедыю і артыкул «са згадкай пра KISH, YELENA» [2, с. 28]. Ужо ў наступнай главе, дзе мы перамяшчаемся ў план мінулага, з'яўляецца нарэшце і сама Алена: «Гэта цётка Алена, яна маіх сваякоў з Грозава сваячка, пажыве ў мяне. Маляваць будзе» [2, с. 30].

Сувязь паміж адзінкамі тэксту можна знайсці амаль паўсюль: так, напрыклад, Алесь у сваім дзённіку піша: «Цалкам магчыма, што Кіш у маладосці была падобная да Л. [Лізы]. Той самы творчы тыпаж Л.» [2, с. 55]. А ўжо ў наступнай главе нам даецца інфармацыя, што «Ліза злавіла на сабе засяроджаны позірк: старая ўглядалася ў яе твар...» [2, с. 58]. Гэта адсылае нас да нататкі Алеся і дазваляе пераканацца ў тым, што «старая», якая потым апынецца той самай Марыляй, і сапраўды неяк звязана з загадкавай асобай Алены Кіш.

Усе апісаныя вышэй прыёмы ўзаемадзеінуюць адзін з адным, забяспечваючы асаблівыя наратыў. Акрамя гэтага, кожны з іх працуе на стварэнне эфекту кіно. Можна пабачыць, як паўплывала развіццё кінаіндустрыі на літаратуру, якая выкарыстоўвае падобныя стратэгіі.

Інтрыга злучаецца з паслядоўнасцю выдачы інфармацыі, дыктафонны запіс быццам імітуе змену са зрокавага ўспрымання на слыхавае, перапіскі і нататкі – усё гэта стварае эффект фрагментарнасці і падзелу на «кадры», якія змяняюцца і ствараюць своеасаблівую «карцінку».

Вельмі паказальным выпадкам становіцца момант, калі Ліза слухае гісторыі сваіх кліентак па манікюры. Галасы змяняюцца, а разам з імі і «карцінкі». Гэтыя гісторыі ідуць следам адна за адной без папярэджвання чытача, таму ў галаве ўзнікае карціна перамены кадраў, быццам хтосьці выкарыстоўвае калейдаскоп: «Да мяне прыехаў пляменнік, ён гісторык, а наш горад жа гістарычны... Блакітным. А на гэты пазногаць наклеіце кветачку... І вось Віцька знайшоў маладзейшую... А дзе вы жывяце? А вы думаеце купляць кватэру?» [2, с. 12–13]. Разам з гэтым час быццам паскараецца і «ўсякаецца», мы зноў «пераскокваем» з аднаго фрагмента на іншы.

Такім чынам, можна вызначыць некалькі асноўных прыёмаў, якія рэалізуюць наратыўную стратэгію твора: рознажанравыя ўстаўкі, перапіска як новая форма інтраспекцыі, інтрыга і стварэнне эфекту кіно. Усе яны працуюць на дэтэктыўны жанр, падтрымліваюць містычны дух і дапамагаюць гісторыі заўсёды заставацца захапляльнай, уключаючы чытача ў працэс пошуку разгадкі. Менавіта фрагментарнасць і ўладкаванне частак тэксту такім чынам адпавядае сучаснай тэндэнцыі развіцця кліпавай культуры. Чытач хутка «скача» па эпізодах, што і надае тэксту своеасаблівую жвавасць і рух. Дзякуючы адметнай пабудове твор «Русалкі клічуць» набывае актуальнасць і ўпісваецца ў сучасны кантэкст, адпавядаючы тэндэнцыям, якія пануюць у культуры сёння.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Жиличева, Г. А.* Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-1950-х гг.) : автореф. дис. ... д-ра фил. наук : 10.01.09 / Г. А. Жиличева ; РГГУ. – М., 2015. – 50 с.
2. *Камінская, З.* Русалкі клічуць : апавесць / Зараслава Камінская. – Мінск : Кнігазбор, 2017. – 108 с.
3. *Шмид, В.* Нарратология [Электронный ресурс] / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – Режим доступа: http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/SHmid_V._Narratologiya._2003.pdf. – Дата доступа: 26.02.2022.

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ КУБИЗМА

Н. С. Иванова

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.ivanovans@bsu.by;

науч. рук. – Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доц.

Статья посвящена интермедиальному аспекту во французской поэзии кубизма. Специфика конвенциональной и референциальной интермедиальности поэтического текста начала XX века (в том числе экфрасиса) раскрывается на примере творческого метода Г. Аполлинера («Каллиграммы», поэма «Зона»), П. Реверди (сборники поэзии «Овальная люкарна», «Кровельные плитки»), Б. Сандра («Девятнадцать эластических стихотворений», поэмы «Пасха в Нью-Йорке» и «Проза о Транссибирском экспрессе»). Рассматриваются также художественные коды живописи П. Пикассо, Ж. Брака, Х. Гриса, Р. и С. Делоне, оказавшие влияние на французскую поэзию кубизма и, в частности, на создание лирических произведений поэтов-современников. В статье анализируются эстетика и поэтика интеграции живописных практик в поэтический текст эпохи авангарда, для которого характерен особый динамизм и симультанность восприятия бытия, многомерность пространства, обилие графических и музыкальных приемов организации произведения.

Ключевые слова: поэзия кубизма; интермедиальность; симультанизм; экфрасис; визуальный; динамизм; коллаж.

Во французском искусстве начала XX в. бурными темпами происходит становление художественной парадигмы кубизма. Из живописи в литературу, благодаря активному взаимодействию парижских авангардистов, начинают проникать эстетические и поэтические принципы нового течения. Поэзия кубизма формируется на основе литературного опыта символизма и живописных практик П. Пикассо, Ж. Брака и Х. Гриса. Поэты переосмысливают и в духе новой эстетики модифицируют процесс художественной реализации языка в лирике.

Французская поэзия кубизма раскрывает своеобразие мироощущения человека в начале новой эпохи, концентрируясь на эстетике симультанности восприятия, синтезе жанровых форм и видов искусства, смещения акцента с лексического значения слов на звуковой и зрительный аспект текста – все это обусловлено также общностью взглядов поэтов и живописцев.

Конвенциональная интермедиальность представляет собой неотъемлемую часть поэзии кубизма: синтез живописной и лирической практик является исходным художественным принципом для авангардистского течения. При этом французский поэт П. Реверди отмечает первенство поэзии в разработке антимиметической формы художественного произведения: «Ce sont les poètes qui ont créé d'abord un art non descriptif, ensuite les peintres en créèrent un non imitatif» [5, с. 144]. Он

стремится разработать предельно литературные принципы создания поэтического текста, однако в его авторском методе можно выявить художественный код, присущий другому виду искусства, – живописи.

Произведения П. Реверди 1910-х гг. относятся к кубистической поэзии и, вбирая в себя эстетические коды изобразительного искусства и создавая на их основе новые способы представления мира, реализуют в себе конвенциональную интермедиальность, то есть являются интеграцией живописной техники в лирический текст. Изобразительность у П. Реверди в сборниках «Стихотворения в прозе», «Овальная люкарна», «Кровельные плитки» создается с помощью нетрадиционного подхода автора к лексическому, фонетическому и синтаксическому уровням произведения, благодаря чему стихотворная речь наделяется динамизмом, а страница становится активным фоном.

Так, живописный код выявляется на уровне пластичной формы, когда возникает синтаксический параллелизм, строка упрощается вплоть до одного слова или комбинации словосочетаний, поэтический текст приобретает уникальное графическое оформление. Музыкальный код проявляется в особой роли ритма, создаваемого посредством внутренней рифмы, тонических местоимений, асиндетона, множества лексических повторов.

В лирике П. Реверди строки разделяются на сегменты и зрительно взаимодействуют друг с другом, образуя наклонные линии, круг или строфы-прямоугольники (стихотворения «*Matinée*», «*Air*», «*Carrés*»), взаимодействуя с названием («*Minute*»), группируясь или разделяясь большим расстоянием («*Nomade*», «*Auberge*», «*Nuit*»), расходясь от центра («*En face*»). Такие визуальные игры с формой текста задают способ его прочтения и влияют на рецепцию читателя, стимулируя эмоциональную реакцию, в некоторой степени возлагая на него задачу восстановить и понять неявные отношения между объектами. В целом строка, являясь ритмической единицей и одновременно визуальным обособленным средоточием слов, становится основной структурной единицей в плане перенесения в поэтический текст художественных принципов из живописи и музыки.

В сборнике «Овальная люкарна» человек, чувствуя себя одиноко в обществе, воспринимает себя во взаимодействии с окружающей его действительностью – природой, домом, городом. Фон становится активным, отражает чувства героя и наполняет мир звуками. Пространство оживает, как на живописных полотнах, неодушевленные предметы быта становятся неотъемлемой частью мира: *le vent timide passe, les arbres tremblent, l'eau se ride sans bruit, la poussière m'aveugla, un jardin sans bruit, on n'entend pleurer que la pluie, la forêt silencieuse, l'eau dort*. Изобразительные категории цвета (*trou noir, feuilles ne sont jamais vertes, épines sont rouges, l'auberge peinte en vert*) и света (*trou transparent et clair,*

abat-jour, ma faible bougie, ombre, ruisseaux clairs, la lune brillait) становятся языковыми «красками» поэта.

Сборник «Кровельные плитки» с иллюстрациями художника-кубиста Ж. Брака начинается с небольших стихотворных строчек метафорического характера: «*Sur chaque ardoise / qui glissait du toit / on / avait écrit / un poème // La gouttière est bordée de diamants / les oiseaux les boivent*» [6, с. 163]. Оформление поэтического текста обнаруживается еще более нетрадиционным в графическом аспекте: сама форма включает в себе смысл, имитируя строками движение «скользящей плитки». Пластичным в художественном тексте становится и содержание: поэт разрушает целостный образ предмета и одновременно стремится восстановить его в своем сознании, обращаясь ко всему многообразию проявлений объектов и отношений между ними. В сознании реципиента появляется эффект зрительной дисперсии и энтропии смысла, присущих кубистическим картинам.

Известным мастером поэтической графики является Г. Аполлинер – выдающийся французский поэт и писатель, художественный критик, один из наиболее влиятельных деятелей европейского авангарда начала XX в. Его сборник «Каллиграммы» (*Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre, 1918*) состоит из «лирических идеограмм» – экспериментальных фигурных стихотворений, в которых строки, слова и отдельные буквы складываются в определенный рисунок, в изображение некоторого предмета, то есть художественный текст, обретает изобразительную графическую форму.

Каллиграммы Г. Аполлинера являются образцом «созвучия» лирики и графического рисунка и в контексте интермедиальных связей относятся к интеграции, когда «словесные произведения принимают визуальную форму» (в концепции Г. Лунда) [Цит. по: 1, с. 6].

Двойственность каллиграммы заключается в том, что поэтический текст закодирован как естественным языком, так и изобразительным (рисунком). В таком поэтическом дискурсе буквы и знаки утрачивают свою привычную семиотическую функцию: они становятся своеобразными пиктограммами и идеограммами, в которых превалирует зрительный уровень прочтения. Благодаря форме эстетическая и прагматическая значимость текста возрастает, на первый план выходят графические средства и их семантический аспект реализации.

Кроме того, особенностью каллиграмм является синтез визуальной и музыкальной поэзии, орнаментализм, «рисование» словами и анимация (эффекты движения и появления, исчезновения и отдаления и т. д.). В результате происходит трансформация смысла, возникает языковая игра, поликодовый характер произведения.

В становлении эстетики кубизма важную роль играет симультанизм, в основе которого лежит принцип соединения разнородных элементов. Поэма Г. Аполлинера «Зона» (*Zone, 1913*), написанная в кубистическом

стиле, реализует симультанную технику, когда в одном небольшом по размеру произведении воплощается бесконечное пространство и время понимается как длительность. Симультанизм здесь присутствует имплицитно, он скрыт на внутренних уровнях представления реальности, эксплицитно этот прием выражается, например, в произведении Б. Сандрара «Проза о Транссибирском экспрессе» (*La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913) – здесь он становится формообразующим принципом. Поэма является синтезом текста и живописи, то есть целостной системой взаимодействий вербальных и визуальных единиц.

В живописи симультанизм разрабатывается в творчестве художников-орфистов Р. и С. Делоне. Динамизм их полотен образуется посредством воздействия на зрителя контрастных форм, геометрических цветовых плоскостей, создающих эффект самопроизвольного движения рисунка. Кажется, что глаз, воспринимающий картину, движется внутри этого разнонаправленного пространства и многообразия перспектив, одновременно предстающих перед зрителем. Такое беспредметное искусство проявляется в пластичности и антимиметичности современной лирики, обладающей безусловной художественной самоценностью.

Совместное творчество художницы С. Делоне и поэта Б. Сандрара – «Проза о Транссибирском экспрессе» – представляет собой поэму-коллаж, посвященную музыкантам. Поэтический текст перемежается с акварельными иллюстрациями, поэзия и живопись взаимодействуют и являются симультанными для восприятия. Цветовые пятна перетекают в текст поэмы, она становится частью рисунка, и строки, казалось, расположенные хаотично, образуют единую живописно-лирическую картину и создают динамический эффект, воздействующий на читателя не только в эстетическом, но и слуховом, зрительном планах. В свою очередь, Г. Аполлинер называет этот художественный метод «орфическим кубизмом». Симультанный эффект, производимый на реципиента, он сопоставляет с воздействием лиры Орфея и включает музыкальный аспект в синтез живописи и литературы.

«Музыка» современного мира отражает способность художника находить в жизни гармонию. Как и у Б. Сандрара, музыкальность поэмы «Зона» Г. Аполлинера задается обыденными звуками внешнего мира – шумом улицы, заводов, ревом машин, шуршанием газет: «Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut», «Le matin par trois fois la sirène y gémit / Une cloche rageuse y aboie vers midi» [3, с. 6], «Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent» [3, с. 8], «Les laitiers font tinter leurs bidons dans les rues» [3, с. 12]. Семантический уровень усиливается с помощью звуковых и зрительных эффектов, каламбурности, которые достигаются графическими и стилистическими приемами (аллитерацией (в особенности на «г»), параномазией, анафорой и др.).

Многочисленные анжамбеманы создают прозаизированную интонацию. Так, поэма «Проза о транссибирском экспрессе» Б. Сандрара и акварельные иллюстрации С. Делоне представляют собой синтез «немой поэзии» (живопись) и «говорящей живописи» (поэзия) [2, с. 386]. В типологии интермедиальности Г. Лунда такое взаимодействие искусств в одном произведении относится к комбинации.

В поэме «Пасха в Нью-Йорке» (*Les Pâques à New York, 1912*) Б. Сандрар создает многомерную динамическую реальность. Референциальные интермедиальные связи проявляются в произведении при упоминании художников разных стран и эпох, а также особенностей их творчества. При помощи фрагментарной композиции автор достигает в произведении особой полифонии и многоплановости образов, в результате чего на рецептивном уровне создается симультанность, выражается амбивалентность чувств героя по отношению к миру.

В поэтический текст Б. Сандрара проникает экфрасис – «украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление» [Цит. по: 1, с. 5]. В поэме возникают образы голландского живописца XVII в. Рембрандта, японского гравера второй половины XVIII – первой половины XIX в. Хокусая и французского портретиста второй половины XIX в. Э. Каррьера. Многие картины Рембрандта были, в частности, посвящены библейским сюжетам и еврейскому народу, о чем упоминает Б. Сандрар в «Пасхе в Нью-Йорке»: «Rembrandt aimait beaucoup les [Juifs] peindre dans leurs défroques» [4, с. 20]. Автор подчеркивает мастерство Э. Каррьера в разработке темы материнства на полотнах, очертания фигуры на которых расплывчатые, нечеткие: «Mon âme est une veuve en noir, – c'est votre Mère / Sans larme et sans espoir, comme l'a peinte Carrière» [4, с. 16]. Образ древней горы Фудзиямы на гравюрах японского художника Хокусая, о которых пишет в поэме Б. Сандрар, многогранен: «Ho-Kousai a peint les cent aspects d'une montagne» [4, с. 22]. Далее герой размышляет над интерпретацией распятия Христа у китайских художников: «Que serait votre Face peinte par un Chinois?... / Mais le peintre, pourtant, aurait peint votre tourment / Avec plus de cruauté que nos peintres d'Occident» [4, с. 23]. В поэме затрагивается проблема вечности искусства: лирический герой в своей молитве говорит о трудной жизни художников, отверженных обществом: «Je pense aussi aux musiciens des rues, / Au violoniste aveugle, au manchot qui tourne l'orgue de Barbarie, / À la chanteuse au chapeau de paille avec des roses de papier; / Je sais que ce sont eux qui chantent durant l'éternité» [4, с. 21]. Таким образом, в поэму включено множество реминисценций к художникам и их произведениям, требующих соучастия читателя и отражающих особую рефлексию лирического героя, который стремится глубже понять законы мироздания через искусство.

Текст поэмы имеет нетрадиционную структурную организацию: строфы состоят из двух длинных строк, объединенных парной рифмой, только последняя строка стоит одна и поэтому визуально выделяется. Такое построение стихотворной речи зрительно напоминает фрагментированные, геометризованные элементы на кубистических картинах. Блоки строк объединяются по идейному содержанию, пространство между ними играет роль смыслового разделителя. Автор уделяет особое внимание типографскому оформлению текста, когда различные его элементы взаимодействуют друг с другом в пространстве страницы.

В целом творческий метод Б. Сандрапа неразрывно связан с живописью: он дружит с такими художниками-авангардистами, как М. Шагал, Ф. Леже, М. Кислинг, С. Делоне. Общение с ними приводит поэта к созданию лирического сборника в духе эстетики кубизма «Девятнадцать эластических стихотворений» (*Dix-neuf poèmes élastiques*, 1919), опубликованного с собственным портретом, написанным А. Модильяни.

Главный герой сборника – поэт новой эпохи, блуждающий по миру. Обеспокоенный и потерявший рассудок («*Je ne sais plus rien / Je ne comprends plus... »* [4, с. 93], «*Je suis toujours en fièvre*» [4, с. 95], «*Moi qui suis ébloui*» [4, с. 96]), он обращается от внутреннего мира к внешнему («*J'interroge le ciel*» [4, с. 89]), к новой динамичной реальности («*Le paysage ne m'intéresse plus / Mais la danse du paysage*» [4, с. 82]). Окружающая героя действительность постоянно движется, как на орфистских полотнах Р. и С. Делоне, скорость становится ее главной характеристикой («*Je suis un monsieur qui en des express fabuleux traverse les toujours mêmes / Europes et regarde découragé par la portière*» [4, с. 82], «*Mais tout ce qui est machinerie mise en scène changement de décors etc. etc.*» [4, с. 99]). Хаос новой социально-культурной эпохи наполнен также музыкальной и изобразительной эстетикой, соответствующей бешеному ритму и энергии реальности («*J'ai de la musique sous les ongles*» [4, с. 93]).

Во многих стихотворениях проявляется характерное для модернистского текста явление синестезии, когда симультанное восприятие действительности выражается в смешении чувств: *les cris colorés, toi qui ris du vermillon, verbe coloré, des heures qui sonnent, les cris perpendiculaires des couleurs*. Весь мир вокруг лирического героя наполняется цветом: «*Tout est tâches de couleur*» [4, с. 74], «*Tout est couleur mouvement explosion lumière*» [4, с. 97], «*Des ondes multicolores / Des zones de couleur*» [4, с. 103]. Б. Сандрап выстраивает картину чувственного восприятия мира, поэтому свет и цветопись создают в произведении живописный фон. Симультанность восприятия у читателя достигается конвенциональной интермедийностью – использованием живописной образности и музыкального характера просодии поэзии, обусловленных

стремлением автора реализовать в поэтическом тексте динамическую структуру.

В сборнике выявляется и референциальная интермедиальность. Известные кубисты появляются в стихотворных строчках Б. Сандрара: художники Р. де ла Френе, М. Шагал и Р. Делоне, поэт Г. Аполлинер, скульптор А. Архипенко. Сложность интерпретации возникает из-за использования прямых цитат из художественных текстов – нулевых экфрасисов, благодаря чему создается особая интертекстуальность, читатель соотносит различные тексты, расшифровывает заложенные в их соотношении коды. Например, поэт использует вырезки из газетных статей, этикеток, отрывки из романа-детектива, при этом автор указывает на источник непосредственно в лирическом тексте. Прямая цитация напоминает также коллажную технику художников-кубистов.

Семантический уровень лирических произведений Б. Сандрара усложнен абстрактностью своего представления и постоянным ускользанием смысла. Здесь проявляется особенность авангардной поэзии, в частности кубистической: поликодовый характер текста, суггестивность, полисемия. Своеобразная игра с читателем заключается в эффекте дипластии, когда он пытается соединить разрозненные образы, осмыслить абсурдные, парадоксальные выражения: «les étoiles creusent le ciel» [4, с. 83], «les couleurs déshabillent» [4, с. 83], «le soleil t'apporte le beau corps» [4, с. 88] и т. д. Поэт достигает определенного эффекта воздействия на реципиента за счет неожиданности выстраиваемых между объектами отношений, что способствует фасцинации поэтического дискурса.

Визуальный аспект создается не только деструктуризацией синтаксиса, но и использованием курсива, а также увеличения расстояния между строками. Типографские эксперименты Б. Сандрар продолжает в ноябре 1916 г.: он пишет несколько экспериментальных стихотворений («OpOetic», «Le Musickissime», «Académie Médrano»), в которых поэт играет непосредственно с буквами, меняя их размер, обращая внимание на их звуковое взаимодействие, и создает тем самым визуальный ассонанс. Он также увеличивает шрифт и написание некоторых слов, зрительно выделяя их в пространстве страницы. Такое обращение с языковыми единицами напоминает специфическое оформление текста в журналах и газетах.

Таким образом, французской поэзии кубизма присущ интермедиальный характер, в ней реализуются принципы живописных практик, визуальность вербальных единиц, игра с читателем, полисеманτικότητα художественного текста. Французские поэты-кубисты используют новаторские приемы игры с поэтическим текстом: кубистическая пластика формы, коллажная техника, синтез визуальных, музыкальных и непосредственно вербальных элементов создания образности обусловлены стремлением достичь внутреннего и внешнего динамизма, выразить фонетическими, синтаксическими, лексическими и

стилистическими средствами темпоральность бытия и многомерность пространства. Поэтическая графика связана не только с изобразительными, но и со смысловыми структурами стихотворения.

Библиографические ссылки

1. Геллер, Л. М. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. М. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. М. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 5–22.
2. Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / пер. с нем. Е. Эдельсона, под ред. Н. Н. Кузнецовой // Избранные произведения. – М.: Худож. лит., 1953. – С. 385–516.
3. Apollinaire, G. Alcools / G. Apollinaire // Recueil de poèmes. – Paris : Hachette Education, 2013. – 219 p.
4. Cendrars, B. Du monde entier, poésies complètes : 1912-1924 / B. Cendrars. – Paris : Gallimard, 1967. – 188 p.
5. Reverdy, P. Le Cubisme, poésie plastique / P. Reverdy // Nord-Sud, Self-défense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926). – Paris : Flammarion, 1975. – P. 142–148.
6. Reverdy, P. Plupart du temps, 1915-1922 / P. Reverdy. – Paris : Gallimard, 1969. – 256 p.

«НАКЦЮРНЫ: ПЯЦЬ ГІСТОРЫЙ ПРА МУЗЫКУ І ЗМЯРКАННЕ» КАДЗУА ІСІГУРА: МУЗЫЧНАЕ ЦІЛІТАРАТУРНАЕ

А. Д. Арабіна

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

anastasiya4855@mail.ru;

навуц. кір. – Г. М. Бутырчык, канд. філал. навук, дац.

У артыкуле вызначаецца роля музыкі ў кампазіцыйнай пабудове зборніка апавяданняў «Накцюрны: пяць гісторый пра музыку і змярканне» (*Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*, 2010), яе значнасць у адлюстраванні адносін герояў і працы памяці. Музыка стварае атмасферу настальгіі, і горка-салодкія ўспаміны, якія выклікае такая музыка, робяць яе прыдатнай для стылю Кадзуа Ісігура. Акрамя таго, музыка перадае настрой аповяду і тым самым выяўляе цэнтральную драму гісторыі.

Ключавыя словы: музыка; ноч; накцюрн; драма гісторыі; фарс; меланхолія; памяць; адносіны.

У 2010 годзе адзін з самых знакамітых пісьменнікаў сучаснасці Кадзуа Ісігура дорыць нам свой першы цыкл кароткіх апавяданняў «Накцюрны» (*Nocturnes*, 2010): пяць бліскуча захаваных, узаемазвязаных гісторый, у якіх музыка з'яўляецца яркім і неад'емным персанажам.

Зборнік «Накцюрны», хоць і больш заснаваны на паўсядзённым вопыце, чым апошнія раманы пісьменніка, афарбаваны пачуццём дзіўнага, сумнага і, што нова, гумарыстычнага. Ён азагалоўлены як «Пяць гісторый пра музыку і змярканне» (*Five Stories of Music and Nightfall*). Кожная гісторыя – пра музыку, а дакладней пра музыкантаў, і аспект «наступу ночы» звязаны з заканчэннем альбо адносін, альбо імкненняў [4].

Запал або неабходнасць, ці часта няпростая камбінацыя таго і іншага, вызначае месца музыкі ў кожным з апісаных жыццяў. І, так ці інакш, музыка прыводзіць героя часам да прасвятлення – ці то камічнага, ці то трагічнага, – часам да разумення, якое выслізгвае са свядомасці.

Як і многія шырока вядомыя раманы Кадзуа Ісігура, «Накцюрны» апісваюць прыроду зменлівых адносін, часу, рэальныя і ўяўныя няўдачы, наступствы адкладзеных мараў, пачуцці адчужэння і ціхае, паступовае ўнутранае разбурэнне, якое ўзнікае, калі ісціна адмаўляецца занадта доўга, але робяць гэта з больш стрыманымі жэстамі і меншай колькасцю разважанняў.

Кадзуа Ісігура ўжо звяртаўся раней да дадзеных праблем у больш буйных формах прозы, але тут ён для іх ўвасаблення аб'ядноўвае дзве стылістычныя лініі сваёй мастацкай літаратуры: сюррэалістычнае, наладжанае на роспач пісьмо і вытанчаны, сузіральны самааналіз «Рэшты дня» (*The Remains of the Day*, 1989).

Кніга змяшчае ў сабе такія тэмы, як слава, каханне, сямейныя рознагалосці, немагчымасць дасканаласці, непазбежнасць шкадавання, шлюб па разліку, амбіцыі і «прыгажосць, радасць і сэнс музыкі»; яна паказвае ўчынкi, эмоцыі і ідэі персанажаў рэалістычнымі і яркімі, якія дзякуючы паўторным сустрэчам і дбайнаму вывучэнню могуць асвятліць іх значнасць, яснасць і сілу [3, с. 174–175], [10, с. 42–44], [11].

Вядома, тое, што робіць музычны нумар вялікім творамі, які выходзіць за рамкі моды, – гэта яго адметнасць, унікальнасць. Менавіта прыцягальнасць і ўплыў туманнай якасці Ісігура атрымоўваецца перадаць з досціпам і сэрцам у прадстаўленых апавяданнях.

Перадапошняя кніга пісьменніка, бясспрэчна, выходзіць за рамкі любой простаі класіфікацыі.

«Накцюрны» – гэта зборнік з пяці кароткіх апавяданняў, тэматычна звязаных меланхоліяй і настроем разважанняў, навеяных як музыкай, так і начным часам.

Накцюрн (з фр. – «начны») – невялікая музычная п'еса, часцей фартэпіянная, пераважна лірычнага, летуценнага характару. Накцюрнам у музычным свеце называюць невялікі інструментальны твор, лірычны змест якога звязаны з мастацкімі вобразамі начнога часу: начной прыродай і патаемнымі разважаннямі. Упершыню быў выкарыстаны для абазначэння кароткіх фартэпіянных эцюдаў ірландскім кампазітарам Джонам Філдам, але, безумоўна, самымі вядомымі з'яўляюцца накцюрны Фрыдэрыка

Шапэна. Творы дадзенага жанру рамантычнай музыкі з уласцівым ім марудлівым і спакойным тэмпам звычайна маюць рэпрызную трохчастковую форму. Як правіла, у нацюрнах заключная частка паўтарае першую, хоць часта з невялікімі зменамі, а сярэдні падзел сваёй усхваляванасцю і дынамічнасцю супрацьпастаўляецца крайнім часткам. Сумная паэзія змрочнага святла, прывіднае ззянне месяца, ссоўваючы межы рэальнага, змяняюцца ў ахутанія таямнічай смугой уяўленні, неаддзельныя ад асабістага пачуцця, ад ахапіўшага мастака настрою.

Нацюрн – запазычанае з музыкі аўтарскае абазначэнне (загалолак або падзагалолак) літаратурна-мастацкага твора на начныя тэмы. У літаратуры паняцце «нацюрн» падобнае да такіх тыповых для лірыкі перадрамантызму і рамантызму назваў, як «ноч», «начная п'еса», «начная аповесць» [13]. Кола вобразаў нацюрна звычайна ахоплівае змрочныя разважанні аб жыцці і смерці, лірычныя карціны начной прыроды, містычныя і любоўныя перажыванні. Росквіт нацюрна быў звязаны з паэтычным усхваленнем ночы як моманту найвышэйшага эмацыйнага ўздыму, як сімвала прыгожых, узнёслых праяў чалавечай душы або «радасці пакуты». Сярод любых жанраў чыстай музыкі, звязаных з лірыкай, нацюрн рэльефна вылучаецца як галіна сузірання, чаму падпарадкаваны цэлы комплекс жанравай стылістыкі: павольны тэмп, пераважна экспазіцыйны тып выкладу, багацце вар'іравання, павышаная рытмічная рэгулярнасць, разнастайныя віды сіметрыі, якія ўраўнаважваюць форму. Слоўнік Merriam-Webster вызначае нацюрн як «a work of art dealing with evening or night; especially: a dreamy pensive composition for the piano» [8].

Зборнік падзяляецца на пяць асобных частак: «Зорка эстрады» (*Crooner*), «І ў буру і ў ясныя дні» (*Come rain or come shine*), «Молверн-Хілз» (*Malvern Hills*), «Нацюрн» (*Nocturne*) і «Віяланчэлісты» (*Cellists*).

Сапраўды, чатыры з пяці аповедаў кнігі датычацца музыкантаў, у той час як у пятым прадстаўлена пара, аб'яднаная і падзеленая агульнай любоўю да песень. Уступная гісторыя адбываецца ў асноўным ноччу, як і некаторыя іншыя. Над усімі гісторыямі лунае ўсведамленне надыходу ночы, старэння і зменлівасці. Але змярканне, якое Ісігура мае на ўвазе, больш метафарычнае: наступ цемры ўзросту і згасанне надзей юнацтва супрацьпастаўленыя тым, чые імкненні ўсё яшчэ ярка гараць, – маладым, дурным, яшчэ не расчараваным.

«Музыка – гэта мастацтва паглыблення. Падобна да вады, якую можна адчуць, толькі выпіўшы яе ці прамокнуўшы; смакаванне музыкі мітусіцца толькі ў розуме. Напісанне (або чытанне) музыкі выводзіць нас за межы таго месца, дзе мы яе перажываем, сапраўды гэтак жа, як назіральнік за ракой стаіць на беразе. Ісігура заваблівае сваіх апавядальнікаў ад першай асобы на зманліва ціхі бераг, каб лепш супрацьстаяць ім з вірам у цэнтры кожнай гісторыі» (пераклад з англійскай тут і далей мой. – А. А.) («Music is an art of immersion. Like water – which can be experienced only through drinking

it or actually getting wet – the suggestion of music ripples only in the mind. Writing (or reading) about music puts us outside the place where we experience it, in the same way that a watcher of rivers stands on the shore. Ishiguro, like a consummate outsider, lures his first-person narrators onto a deceptively quiet bank, the better to confront them with the whirlpool at the center of each story» [7]. Ці то гітарыст, які павінен сысці за італьянца, ці саксафаніст з класічнай адукацыяй, але які пайшоў у камерцыйную адстаўку, ці герой, які распавядае гісторыю творчых памкненняў іншага музыканта, ці малады аўтар песень, які застаецца адданым рамяству, – кожны апавядальнік чужы, ён выпадкова сутыкаецца з цэнтральнай драмай гісторыі.

У цэнтры кожнага «руху» – апавядальнік-музыкант, які пераносіць чытача з венецыянскіх плошчаў на Молверн-Хілз, з моднай лонданскай кватэры ў гатэль Лос-Анджэлеса. Кожны апавядальнік знаходзіцца на розным этапе ўласнага (музычнага) жыцця, з рознымі адценнямі бунту, шкадавання і асабістага зману, якія распаўсюджваюцца па ўсіх гісторыях. Чытачу прапануецца драбнютка, часта ўяўна нязначны фрагмент жыцця кожнага з расказчыкаў. У падманліва звычайнай прозе Ісігура даследуе лагуны музычнай апантанасці. У гісторыі «Молверн-Хілз» (*Malvern Hills*), напрыклад, драма разыгрываецца паміж жонкай і мужам, чыя доўгая музычная кар’ера была заснавана на ігнараванні асабістай цаны шлюбу.

Смешны фарс загалоўнай гісторыі робіць утоены смутак у кожнага з герояў яшчэ больш вострым. У пяці гісторыях Ісігура даследуе варыяцый спакусаў, з якімі сутыкаюцца выканаўцы: адмаўляць уласную чалавечнасць дзеля мастацтва, дзеля кар’ернага росту.

Як і ў выпадку з выдатным музычным творам, апавяданні спрабуюць стварыць атмасферу, на якую чытач мог бы спраецыраваць уласныя пачуцці. Неадпаведнасць паміж тым, што абяцае музыка, і тым, што дае жыццё, выдатна ўпісваецца ў меланхалічную атмасферу многіх раманаў Ісігура. Персанажы не выклікаюць дастаткова моцнага рэзанансу, усе яны распавядаюць аднолькавымі галасамі і пакутуюць ад аднаго і таго ж недахопу – немагчымасці эмацыйнай блізкасці з незнаёмымі, як аказваецца, людзьмі. Почырк Ісігура гладкі. Гісторыі пераходзяць ад фарсу да меланхалічнага рэалізму. У цэлым, пачуццё меланхоліі навісае над «Накцюрнамі», і кожная гісторыя паказвае зламанае жыццё ў вырашальны момант.

«Зорка эстрады» (*Crooner*), першая гісторыя, і «Віяланчэлісты» (*Cellists*), апошняя, таксама адлюстроўваюць адна адну. Першая гісторыя малое паспяховагапевака, які збіраецца атрымаць развод напрыканцы яго кар’еры, а ў апошняй гісторыі паказаны будучы віяланчэліст, чыя кар’ера так і не пачалася і які збіраецца ажаніцца. Іншымі словамі, кніга мае сіметрычную структуру са слаба звязанымі гісторыямі, якія зыходзяць ад цэнтра (хоць персанаж з «Зоркі эстрады» ўскладняе сітуацыю, зноў з’яўляючыся ў «Накцюрне» (*Nocturne*)). Мэта, відаць, палягае ў тым, каб

нагадаць чытачу, што кожная гісторыя ёсць толькі часткай агульнай задумы: мы павінны чытаць іх як варыяцыі на адны і тыя ж тэмы і матывы, а не як асобныя кампазіцыі.

Тая ці іншая версія трыкутніка (праблемнай пары і іншага назіральніка) – праступае ў кожнай з гісторый. Тое ж самае адбываецца і з галаваломкамі, якія тычацца жыццёвага выбару і артыстычнай кар’еры. У «Зорцы эстрады» стары артыст разводзіцца з жонкай, якую кахае, каб зладзіць вяртанне ў музычны свет: гэтага патрабуюць правілы шоў-бізнэсу. Калі Ліндзі Гарднер (былая жонка спевака) зноў з’яўляецца ў «Накцюрне», яна энергічна абараняецца ў спрэчцы аб дамаганнях на ўзнёслую адоранасць і мітуслівую пасрэднасць: «Вы не бачыце, што ёсць мноства іншых людзей, якім пашанцавала менш за вас, якія па-сапраўднаму старанна працуюць, каб заняць сваё месца ў свеце» («You don’t see there’s a whole lot of other people weren’t as lucky as you who work really hard for their place in the world») [5]. У «Віяланчэлістах», наадварот, самаабвешчаная віртуозка, аказваецца, ніколі не вучылася граць. Але ў той час як у некаторых гісторыях ёсць сюжэтныя зачэпкі, героі далікатна абыходзяць свае тэмы. Прасвятленняў не бывае, а канцэнтрацыя на музыкантах стварае дадатковы пласт двухсэнсоўнасці, паколькі чытач не можа ацаніць навыкі музыкантаў або іх адсутнасць.

У «Віяланчэлістах» – апошняя вытанчаная гісторыя з новай калекцыі Кадзуа Ісігура, амерыканка выдае сябе за сусветна вядомую віяланчэлістку і згаджаецца навучаць шматабцяцальнага маладога венгра ў гасцінічным нумары ў неназваным італьянскім горадзе. Неўзабаве высвятляецца, што яна наогул не ўмее граць на віяланчэлі: проста верыць, што ў яе ёсць патэнцыял стаць вялікай віяланчэлісткай: «Вы павінны зразумець, я віртуоз. Але я той, каго яшчэ трэба будзе раскрыць» («You have to understand, I am a virtuoso. But I’m one who’s yet to be unwrapped») [5]. Для яе, як і для многіх іншых персанажаў кнігі, музыка ўяўляе сабой ідэальнае «Я», якое мае мала агульнага з рэальнасцю. У рэшце рэшт яна выходзіць замуж за чалавека, якога не кахае, у той час як малады венгр уладкоўваецца на другарадную працу, гуляючы ў камернай групе ў рэстаране гатэля. Яны абодва не рэалізуюць сябе. Ісігура спачувае гераіні, якая лічыць сябе віртуознай віяланчэлісткай, але не адважваецца праверыць гэта, навучыўшыся граць. К. Ісігура тлумачыць, пішучы пра свой досвед: «Многія мае сябры знаходзяцца ў такой сітуацыі. Яны з дзяцінства былі перакананыя, што геніі. Памятаю, як адзін сябар аднойчы напісаў мне: “Ці ёсць жыццё па-за патэнцыялам?” У яго быў адзін з гэтых самых цяжкіх крызісаў, і часам вы становіцеся залежным ад ідэі, што ў вас каласальны патэнцыял. Я прытрымліваюся дадзенай пазіцыі, бо спачуваю людзям, якія сапраўды хочуць нешта зрабіць, але проста не валодаюць тэхнікай» («A lot of my friends are in that situation. They've been convinced since they were young that they were geniuses. I remember one friend wrote to me once, with a quote saying,

is there life after potential? He was having one of these great crises, and sometimes you get addicted to the idea that you have tremendous potential. It's a position I feel a lot of sympathy for, because – well I have a lot of sympathy for people who do want to do something. They just don't have the technique») [1].

Гэта, мабыць, тое, што больш за ўсё звязвае гэтыя гісторыі: канфлікт паміж жыццём рэальным і ўяўным, якое дае музыка: «Як бы тое ні было, жыццё прынясе дастаткова расчараванняў, калі на вяршыні ў вас ёсць такія мары, як гэтая» («As it is, life will bring enough disappointments, if on top, you have such dreams as this») [5]. Музыка ў большасці гісторый здаецца выпадковай, як быццам гэта акуратная прызма, праз якую можна даследаваць чалавечыя адносіны, а не нешта ўнутранае ў тым выглядзе, у якім яно, як відаць, павінна быць. Тым не менш, ёсць цікавыя разважанні аб месцы музыкі ў фарміраванні памяці і адносін [12].

Пасля шасці раманаў «Накцюрны» – першы зборнік апавяданняў Ісігура, адносна якога пісьменнік сцвярджае: «Я не прэтэндую на тое, каб звацца аўтарам кароткіх апавяданняў, і я не ўпэўнены, ці правільна гэта раблю; я проста пішу кнігу амаль як раманіст. Гэта гучыць вельмі прэтэнцыёзна, але ведаеце, некаторыя музычныя формы, напрыклад, санаты, падаюцца асобнымі музычнымі творамі, але ідуць разам» («I don't claim to be a short story writer, and I have no idea if I'm doing it properly; I'm just writing this almost like a novelist. It sounds very pretentious, but you know some music forms, like sonatas, you get five what seem like totally separate pieces of music but they go together») [1]; «Не, гэта не раман. Я не хацеў, каб гісторыі перапляталіся, як у рамане. Так што гэта кароткія апавяданні. Але я заўсёды казаў, што не хачу, каб яны публікаваліся асобна, не хачу, каб яны падзяляліся. Я думаю, што гэта крыху неразумна з майго боку, таму што яны, верагодна, працавалі б і па адным, але асабіста я заўсёды думаў пра іх як пра адну кнігу. Гэта проста кніга белетрыстыкі, якая выпадкова была падзелена на пяць частак» («No, it isn't a novel. I didn't want the stories to interweave as they would in a novel. So yes, they're short stories. But I've always said I don't want them published separately, I don't want them split up. I think that's a bit unreasonable of me because they would probably work alone, but I personally always thought of them as a single book. It's just a fictional book that happens to be divided into these five movements») [1]. Пісьменнік параўноўвае кнігу з альбомам, дзе песні змешчаныя побач пад адной вокладкай.

Хоць персанажы часам абцяжараныя эгаістычнымі матывамі або паўтаральнымі сцэнарамі, барацьба, якую яны адчуваюць, падкрэслівае выкарыстанне музыкі як бальзаму – ідэя, якая змяшчаецца ў кожнай з гісторый. Ісігура нагадвае нам, што песні могуць лёгка стаць сродкам перадачы ўспамінаў, кароткачасовымі формамі ўцёкаў, або фонам для кульмінацыйных момантаў.

Накціюрны Ісігура, відавочна, не спроба выставіць напаказ музычныя веды (пісьменнік спрабаваў у маладосці стаць музыкантам). Яны дэманструюць глыбокае разуменне каштоўнасці генія.

Пэрсанажы сучаснай мастацкай літаратуры часта пакутуюць ад прасвятлення. Збольшага тое, што робіць Кадзуа Ісігура такім асвятляльным, заключаецца ў тым, што ён пакідае прасвятленне чытачу. Мы выходзім з пачуццём, як быццам перажылі азэрэнне, якое выслізгвае ад персанажаў, як быццам мімаходам убачылі абрысы іх жыцця і, магчыма, нешта важнае ў самім жыцці. Пэрсанажы, тым часам, павінны задавальвацца сапраўдным, але эфемерным суцэсненнем, якое дае музыка, і, калі ім пашанцуе, эфемернымі сувязямі з іншымі людзьмі.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Aitkenhead, D.* Kazuo Ishiguro : 'There comes a point when you can count the number of books you're going to write before you die. And you think, God, there's only four left' [Electronic resource] / D. Aitkenhead. – The Guardian, 2009. – Mode of access: <https://www.theguardian.com/books/2009/apr/27/kazuo-ishiguro-interview-books>. — Date of access: 18. 11. 2021.
2. *Fleming, T.* Heartbreak in five movements [Electronic resource] / T. Fleming. – The Observer, 2009. – Mode of access: <https://www.theguardian.com/books/2009/may/09/kazuo-ishiguro-nocturnes>. – Date of access: 18. 11. 2021.
3. *Garrett, D.* Rev. of Nocturnes : Five Stories of Music and Nightfall, by Kazuo Ishiguro / D. Garrett. – Review of Contemporary Fiction. – 2009. – 29.3 – pp. 174 – 75.
4. *Guerin, C.* Nocturnes : five stories of music and nightfall by Kazuo Ishiguro [Electronic resource] / C. Guerin – 2009. – Mode of access: <https://www.popmatters.com/kazuo-ishiguro-nocturnes>. – Date of access: 28. 04. 2022.
5. *Ishiguro, K.* Nocturnes : Five Stories of Music and Nightfall [Electronic resource] / K. Ishiguro. – Mode of access: <https://onlinereadfreenovel.com/kazuo-ishiguro/34883-nocturnes-five-stories-of-music-and-nightfall.html>. – Date of access: 18. 11. 2021.
6. *Jollimore, T.* 'Nocturnes : Five Stories of Music and Nightfall' by Kazuo Ishiguro [Electronic resource] / T. Jollimore. – Los Angeles Times, 2009. – Mode of access: <https://www.latimes.com/entertainment/la-ca-kazuo-ishiguro20-2009sep20-story.html>. – Date of access: 28. 04. 2022.
7. *Mallon, H.* Review : Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall, by Kazuo Ishiguro [Electronic resource] / H. Mallon. – 2010. – Mode of access: <https://fictionwritersreview.com/review/nocturnes-five-stories-of-music-and-nightfall-by-kazuo-ishiguro/>. – Date of access: 28. 04. 2022.
8. Merriam-Webster Dictionary [Electronic resource] Mode of access: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/nocturne>. – Date of access: 28. 04. 2022.
9. *Reardon, P.* Book review : Nocturnes – Five Stories of Music and Nightfall, by Kazuo Ishiguro [Electronic resource] / P. Reardon. – 2013. – Mode of access: <https://patricktreardon.com/book-review-nocturnes-five-stories-of-music-and-nightfall-by-kazuo-ishiguro/>. – Date of access: 28. 04. 2022.
10. *Robson, L.* "Laughter in the Dark." Rev. of Nocturnes : Five Stories of Music and Nightfall, by Kazuo Ishiguro / L. Robson. – New Statesman, 2009. – pp. 42 – 44.
11. *Shaffer, Brian W.* Understanding Kazuo Ishiguro / Brian W. Shaffer. – Columbia : University of South Carolina Press, 1998. – 160 p.

12. Yu-min, H. The IAFOR Academic Review / H. Yu-min. – National Changhua University of Education, 2015. – Volume 1. – Issue 3. – pp. 7 – 13.
13. Литературный словарь [Электронны рэсурс] Рэжым доступу: <http://niv.ru/doc/dictionary/literary-dictionary/fc/slovar-205.htm>. – Дата доступу: 28. 04. 2022.
14. Новый словарь иностранных слов [Электронны рэсурс] – EdwART, 2009. – Рэжым доступу: <https://slovaronline.com/browse/91b9ee8a-3203-308b-b6dc-a4ba09c57814/%D0%BD%D0%BE%D0%BA%D1%82%D1%8E%D1%80%D0%BD>. – Дата доступу: 28. 04. 2022.

ТРАНСФАРМАЦЫЯ ДРАМАТЫЧНАЙ ФОРМЫ Ў П'ЕСАХ АНДРЭ ЖЫДА

I. В. Турсунава

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
fil.tursunov@bsu.by;*

наук. кір. – А. А. Барысеева, канд. філал. навук, дац.

У дакладзе разглядаецца спецыфіка трансфармацыі драматычнай формы ў п'есах французскага пісьменніка Андрэ Жыда. Пры дапамозе міфалагічных вобразаў аўтар імкнецца распрацаваць нетрадыцыйныя прыёмы і сродкі адлюстравання ідэйнага зместу п'есы, якія абумовілі развіццё міфалагізму ў французскай драме канца XIX – першай паловы XX стагоддзяў.

Ключавыя словы: трансфармацыя; міфалагізм; драматургія; тэатр; філасофска-эстэтычная канцэпцыя.

Творчы лёс Андрэ Жыда з'яўляецца адным з самых доўгіх і незвычайных у французскай літаратуры. Ён пачаўся ў 1891 годзе, у эпоху сімвалізму. Першае дзесяцігоддзе літаратурнай кар'еры пісьменніка – самы напружаны перыяд ў яго духоўнай эвалюцыі. Ён быў адзначаны барацьбой за вызваленне ад націску пурытанскай маралі, пераасэнсаваннем рэлігійных перакананняў, пошукамі ўласнай эстэтычнай праграмы. У гэты час адбываецца і станаўленне творчай незалежнасці, калі, знаходзячыся пад уплывам розных і супярэчлівых філасофскіх поглядаў, малады аўтар прыходзіць да разумення таго, што трэба ствараць мастацтва самастойна, не абпіраючыся на школы і напрамкі.

Дзейнасць Андрэ Жыда як драматурга пачынаецца амаль з самага пачатку яго літаратурнай кар'еры. На раннюю творчасць пісьменніка моцны ўплыў аказала блізкае знаёмства з членамі інтэлектуальнага гуртка Стэфана Малармэ, а таксама супрацоўніцтва з такімі часопісамі як “Эрмітаж” (*L'Ermitage*) і “Рэвю бланш” (*La Revue blanche*), што прымусіла

яго, разам з сябрамі таго часу, шкадаваць аб пасрэднасці сучаснага тэатра і прыйсці да высновы аб неабходным адраджэнні драмы. Гэтыя даволі папулярныя ў культурным асяроддзі часопісы ставілі перад сабой мэту абараніць тэатральнае мастацтва і навязаць французскай публіцы новы тэатр. Менавіта ў дадзены перыяд і ў кантакце з гэтым асяроддзем сфармавалася меркаванне Жыда аб тэатры. Гэта пазіцыя потым будзе выкладзена ў яго літаратуразнаўчай працы “Аб эвалюцыі тэатра” (*De l'évolution du théâtre, 1904*). Пісьменнік вельмі рэзка крытыкуе тэатр таго часу, бо ён цалкам супярэчыць яго эстэтычным патрабаванням і перакананням. З мэтай адлюстравання сваёй эстэтычнай пазіцыі ў адносінах тэатральнага мастацтва, Андрэ Жыдам былі напісаныя дзве першыя, самыя значныя і шматпланавыя п’есы – “Саул” і “Цар Кандаўл”. Трэба таксама падкрэсліць, што Андрэ Жыд пісаў свае драмы выключна для іх сцэнічнага паказу. У сваім лісце Полю Валеры ад 13 сакавіка 1898 года ён выказвае сваю пазіцыю адносна гэтага: “*Saül avance et j’en suis assez content aujourd’hui. Mais quelle va devenir son histoire ? Ce n’est pas du tout fait pour être lu, mais bien strictement pour la scène. Et comment faire pour l’y porter?*” [5, р. 453] (“Саул” мае пэўны поспех, і сёння я вельмі задаволены гэтым. Але якой будзе яго гісторыя? Ён напісаны не для чытання, а строга для сцэны. І што трэба зрабіць, каб ён там і быў рэалізаваны? [*Тут і далей пераклад наш. – І. Т.]*).

У сваёй жа ідэальнай тэатральнай мадэлі Андрэ Жыд адводзіць ідэям галоўнае месца. Паводле яго слоў, ідэі павінны быць упісаныя ў персанажаў, у іх псіхалогію, у іх дзеянні, а таксама ў сітуацыі, якія яны перажываюць. Ужо ў прадмове да першага выдання “Цара Кандаўла” пісьменнік прызнае важнасць ідэй і іх месца ў сваім тэатры: “*Mais puisque, aujourd’hui, l’art n’est plus, et que, d’ailleurs, nul n’est plus là pour le comprendre, il me faut donc mettre en avant la part d’idées – celle qui, précisément, à mes yeux n’est pas la plus importante, celle qui doit rester, je le pense, au service de la beauté*” [7, р. 140] (Але паколькі сёння мастацтва больш не існуе, і, акрамя таго, няма каму яго зразумець, я павінен вылучыць на першы план ролю ідэй – тую частку, якая як раз на маіх вачах не з’яўляецца самай важнай, тую частку, якая павінна заставацца, я думаю, на службе прыгажосці). Таксама ў яго драматычных творах чалавек не павінен пераставаць імкнуцца да магчымасці падняцца над сабой, паколькі толькі гэта зробіць персанажа чалавекам, годным захаплення, чалавекам, на якога будуць звяртаць увагу, прыкладам для пераймання не сваімі ўчынкамі, а сваімі думкамі. Менавіта такім з’яўляецца ўяўленне Жыда аб тэатральным персанажы, і гэтым тлумачыцца яго асуджэнне шэрагу драматургаў свайго часу. Але ў будучым мастацтве такая канцэпцыя драмы атрымае сваё развіццё і здабудзе новыя формы. Жэрмен Брэ – знакаміты французскі і амерыканскі літаратуразнаўца, даследчык творчасці Марсэля Пруста, Альбера Камю, Жана-Поля Сартра і Андрэ Жыда, ў сваёй працы “Андрэ

Жыд. Няўлоўны Пратэй” (*André Gide, l’insaisissable Protée, 1953*) вызначае асаблівасці драматычных твораў пісьменніка і падкрэслівае іх асобнае месца ў развіцці французскай літаратуры: “Bien qu’elles [ses pièces] aient des valeurs symboliques cachées, elles n’ont, par leur structure, aucun rapport avec le théâtre symboliste qui leur est contemporain. Les drames qui s’y jouent, les idées qu’ils soulèvent, la façon de concevoir les personnages et l’action s’écartent également du drame naturaliste, de la pièce à thèse, du drame d’analyse psychologique et du drame symboliste. Ce n’est pas, par ailleurs, l’antiquité ni le théâtre classique que Gide rejoint. Fortement original, le drame gidien ouvre la voie ou s’engagera plus tard le théâtre français avec Sartre ou Camus” [3, p. 36] (Хоць у іх [*яго п’есах*. – *I. Т.*] ёсць скрытыя сімвалічныя каштоўнасці, па сваёй структуры яны не маюць ніякага дачынення да сучаснага ім сімвалісцкага тэатра. Драмы, якія ў іх разыгрываюцца, ідэі, якія яны ўздываюць, спосабы стварэння персанажаў і дзеянні таксама адрозніваюцца ад натуралістычнай драмы, праблемнай драмы, ад драмы псіхалагічнага аналізу і сімвалісцкай драмы. Тое, да чаго далучаецца Жыд – гэта таксама не антычны і не класіцысцкі тэатр. Яго вельмі арыгінальна створаная драма пракладае свой шлях, які пазней стане французскім тэатрам з Сартрам або Камю).

Уяўленне Андрэ Жыда аб тым, якім павінен быць літаратурны герой, раскрываецца ў яго творах не толькі праз эстэтычнае, але і праз маральнае ўвасабленне, паколькі “героі” для яго – сінонім велічы, самаўдасканалення і энтузіязму. Такія характары дзейнічаюць пад уплывам сіл, якія кіруюцца інстынктам і здзяйсняюць безразважныя ўчынкі, то бок ўчынкі, для якіх не важныя бліжэйшыя або аддаленыя наступствы. Гэтыя сілы вядуць героя да поўнай самарэалізацыі і робяць яго творцай каштоўнасцяў. Тэатр, у сваю чаргу, павінен адкрыць чалавека ў яго патэнцыяльных магчымасцях, якія можна ўвасобіць на сцэне. Падобная канцэпцыя характару нагадвае тэорыю Ніцшэ аб звышчалавеку, якую пісьменнік адкрыў для сябе яшчэ на ранніх этапах сваёй літаратурнай творчасці. Згодна з ёй, чалавек павінен дзейнічаць смела, рызыкуючы, не задумваючыся пра тое, якімі будуць вынікі яго дзеянняў, і ўрэшце «становячыся тым, праз што энергія жыцця ўваходзіць у гэты свет» [5, p. 349].

Адзіная драма, якая цікавіць Андрэ Жыда, заключаецца ў спрэчках, што адбываюцца ў чалавечай душы, у маральнай барацьбе істоты з перашкодамі, якія замінаюць яму быць самім сабой. Такая ўнутраная барацьба адбываецца толькі ў моцных душах, таму выключна моцныя характары даюць пісьменніку матэрыял для яго драматычных твораў. З гэтай канцэпцыяй драмы лёгка зразумець схільнасць пісьменніка да персанажаў грэчаскай і біблейскай міфалогій.

Для таго каб прасачыць, як трансфармуецца драматычная форма ў творчасці пісьменніка, звернем увагу на тры самыя значныя з гэтага пункту гледжання п’есы: “Саул” (*Saül, 1896*), “Цар Кандаўл” (*Le Roi Candaule,*

1900), “Эдып” (*Edipe*, 1931). Такі выбар твораў прадыхтаваны перш за ўсё тым, што іх напісанне супадае з рознымі перыядамі творчага шляху Андрэ Жыда. “Саул” і “Цар Кандаўл”, як адзначалася вышэй, пісаліся на ранніх этапах творчасці аўтара, з’яўляючыся свайго роду прыкладам таго, якім павінна быць тэатральнае мастацтва паводле эстэтычных уяўленняў Жыда. Апошняя п’еса, “Эдып”, была напісаная больш за траццаць гадоў пасля і адлюстроўвае зусім іншыя ўяўлення сталага аўтара, які прайшоў у сваёй творчасці шлях ад сімвалізму да мадэрнізму, а таксама аўтара, які ўжо напісаў свой галоўны твор – адзіны “сапраўдны раман” – “Фальшываманетчыкі” (*Les Faux-Monnayeurs*, 1925).

П’еса “Саул” апавядае пра ізраільскага цар Саула з калена Веніяміна, які правіў у канцы XI ст. да н. э. і загінуў ў вайне з Філістымлянамі каля 1000 г. да н. э. Яго поўная драматызму і вялікай мастацкай сілы біяграфія выкладзена ў 1-й кнізе Самуіла (1-й кнізе Царстваў). Адзіным галоўным персанажам драмы з’яўляецца Саул. Ён раскрываецца ў ажыццяўленні сваёй волі праз жорсткую барацьбу паміж самім сабой і іншымі, галоўнай мэтай узяўшы знішчыць усіх, хто з’яўляецца перашкодай на шляху да яго свабоды. У рэчаіснасці, аднак, гэта барацьба з самім сабой, гэта значыць паміж імпульсамі індывіда і маральнымі абмежаваннямі, якія былі яму прывітыя. Жыццё па ўласных правілах, кажа такім чынам аўтар, калі яны блытаюцца з падначаленнем інстынктам і жаданням, вядзе толькі да знішчэння сябе.

Пяць актаў, з якіх складаецца драма, даволі самастойныя і маюць свае асабістыя падтэмы. Акт першы, які адкрываецца ў цемры з-за ўнутранага крызісу цэнтральнага героя (дзеянне адбываецца ноччу), з’яўляецца актам допыту: у той час як Саул задаецца пытаннем, хто будзе яго пераемнікам і шукае спосабы знайсці адказ, ён знаходзіцца на допыце ў дэманаў. Іншыя персанажы, а ў прыватнасці Царыца і Першасвятар, актыўна шпіёняць за Саулам і дапытваюць набліжаных да цара людзей з мэтай знайсці яго слабыя месцы. У другім акце раскрываецца тэма чароўнай харызмы Давіда, якая падзейнічала адразу на ўсіх герояў. Царыца, паддаўшыся яго прывабнасці, спрабуе спакусіць яго і зрабіць саюзнікам супраць Саула. Тут ролю шпега адыгрывае ўжо Саул, які падчас іх размовы хаваецца за калону і падслухвае. Дазнаўшыся пра магчымасць змовы і адчуўшы небяспеку для сваёй улады, цар у парыве гневу забівае сваю жонку, прычым з вялікай жорсткасцю: “Il a saisi la reine par les vêtements et les cheveux et la traîne à terre” [7, р. 49] (Ён схапіў царыцу за валасы і адзенне і павалок па зямлі). Акт трэці, які сам Андрэ Жыд вылучаў як самы галоўны, прадстаўляе сабой, па сутнасці, пачатак асноўнага ідэйнага дзеяння. Менавіта ў ім Саул разумее, што яго сын Іанафан не зможа кіраваць дзяржавай, паколькі ён на гэта не здольны з-за сваёй фізічнай і маральнай слабасці. Тут Саул здагадваецца пра таямніцу Давіда, разумеючы, што менавіта малады пастух павінен стаць яго пераемнікам.

Чацвёрты акт – гэта адлюстраванне ідэі аб цяжкасці лёсу чалавека, на долю якога выпала ўлада. Саул у ім практычна губляе апошні яе сімвал – царскі вянец, спрабуючы перакласці яго на свайго маленькага служку-чашніка.

I, нарэшце, акт пяты, пагружаны ў ноч, – гэта акт падзення. Саул Жыда ўжо “цалкам знішчаны” сваімі дэманамі, якія ўклалі ў яго столькі сіл, што сталі бачнымі і чутнымі для Сакі і Іанафана. Калі ён дазволіў паразіць сябе, то гэта таму, што цяпер спакой немагчымы, паколькі ён не можа сусцешыцца ў сваім падзенні. Сама гібель Саула, – гэта смерць ад рук здрадніка, бо цар атрымаў у прамым сэнсе нож у спіну ад Іаіла, свайго слугі, у той час як у Бібліі Саул, доблесна змагаючыся, гераічна заканчвае жыццё, кідаючыся на свой меч, каб не патрапіць у рукі Філістымлян.

Менавіта трагічнае падзенне гэтай некалі высакароднай душы спрабаваў адлюстраваць у сваёй драме Андрэ Жыд. Унікальнасць Саула звязана з яго паступовым шляхам да поўнай адзіноты, якая робіць гэтага цара такім жа вартым жалю, як і ўвогуле відовішча яго падзення. Такім чынам, упадак чалавека турбуе Жыда больш, чым упадак цара, незалежна ад таго, ці звязаныя яны адзін з адным. Сапраўды, хоць міфалагічныя апавяданні маюць тэндэнцыю адзначаць герояў, гэтая інтэрпрэтацыя біблейскага сюжэта перапыняе любую ілжывую ідэалізацыю і вяртае героя з яго страхамі і зменлівасцю да чалавечых прапорцый. Нават вялікія персанажы і цары ў адзін цудоўны момант перажываюць падзенне, ганьбу і няўдачу.

У іншай п’есе, якая мае назву “Цар Кандаўл”, Андрэ Жыдам за аснову быў узяты міфалагічны сюжэт, звязаны з імем паўлегендарнага цара Лідыі, апошняга прадстаўніка знакамітай дынастыі Гераклідаў. Непасрэдна сама гісторыя, якая ў далейшым натхняла жывапісцаў, кампазітараў і пісьменнікаў на стварэнне мастацкіх твораў, дайшла да сучаснасці з творамі старажытнагрэчаскага гісторыка Герадота і афінскага філосафа Платона. Паводле Герадота, Кандаўл, які вельмі моцна кахаў сваю жонку Нісію, настолькі ганарыўся яе неверагоднай прыгажосцю, што аднойчы загадаў свайму асабістаму цэлаахоўніку Гігесу падглядзець за ёй, калі тая рыхтуецца да адпачынку і здымае з сябе адзенне. Аднак царыца заўважыла Гігеса і паставіла перад ім ультыматум: ці той забівае цара Кандаўла, які так нізка з ёй абыйшоўся, і пасля яны павінны будучы ажаніцца, ці цэлаахоўнік сам будзе пакараны смерцю. Пасля доўгіх ваганняў Гігес абраў першы варыянт – ён забіў Кандаўла, ажаніўся з царыцай і заснаваў дынастыю Мермандаў. У сваю чаргу Платон у творы “Дзяржава” піша аб тым, што Гігес быў не набліжаным да цара, а з’яўляўся звычайным пастухом. Акрамя таго, у старажытнагрэчаскага філосафа ёсць яшчэ і магічны элемент у гэтай гісторыі: убачыць Нісію Гігесу дапамог пярсцёнак, які зрабіў яго нябачным. Між іншым, сам гэты пярсцёнак быў зняты з трупа вялікага чалавека, які ляжаў унутры бронзавага каня. Яшчэ адно істотнае адрозненне гэтых двух

версій заключаецца ў тым, што ў Герадота ініцыятарам дзеяння з'яўляецца цар Кандаўл, а ў Платона – Гігес, прычым апошні мае намер спакусіць царыцу і такім чынам захапіць уладу.

У драме “Цар Кандаўл” Андрэ Жыдам была рэалізаваная асабістая стратэгія інтэрпрэтацыі міфалагічнага сюжэта. Асноўныя пункты ён нават прапісаў у сваёй прадмове да п’есы. Так, аўтар засяроджвае ўвагу чытача на тым, што ён вырашыў не прытрымлівацца дакладных гістарычных ці легендарных дадзеных: “Est-il bien nécessaire de m’excuser, si je n’ai suivi strictement ni l’histoire ni la légende : le fameux anneau de Gygès ne fut pas donné par Candaule. Ce n’est pas dans la chair d’un poisson, mais bien dans les flancs caverneux d’un grand cheval de bronze qu’il fut trouvé, comme le rapporte Platon. D’ailleurs, Gygès ne fut pas pêcheur, mais berger. D’ailleurs, il ne s’est pas servi de cet anneau pour voir la reine. D’ailleurs, etc., etc...” [7, p. 141] (Ці неабходна мне выбачацца за тое, што я не прытрымліваўся ні гісторыі, ні легенды: знакаміты пярсцёнак Гігеса не быў яму падараваны Кандаўлам. Яго знайшлі, паводле Платона, не ў целе рыбы, а ў пячорыстых баках вялікага бронзавага каня. Акрамя таго, Гігес быў не рыбаком, а пастухом. Ды ён і не карыстаўся пярсцёнкам каб убачыць царыцу. І яшчэ г.д., г.д...). Такім чынам, сюжэт п’есы, па сутнасці, быў складзены з некалькіх неабходных для яе элементаў, якія пісьменнік узяў з розных апавяданняў “Гісторыі” Герадота, а таксама “Дзяржавы” Платона. Драма складаецца, у адрозненне ад “Саула”, ужо ў трох актах, і напісаная не ў вершах, а верлібрам. Ідэйны жа змест твора аўтар таксама акрэсліў у прадмове. Учынак Кандаўла ставіць перш за ўсё маральную праблему на абмеркаванне, аднак з іншага пункту гледжання гэта дзеянне прадстае як крайняя форма пэўных сацыяльных уяўленняў: “Si Candaule trop grand, trop généreux, et se poussant lui-même à bout, permet que l’ignorant Gygès voie d’abord, puis touche et partage ce qu’il apprend lentement et trop vite à goûter – jusqu’à quoi, jusqu’à qui, pourra s’étendre ce communisme?” [7, с. 143] (Што калі такі вялікі, такі шчодры і такі сам сабе паслядоўны Кандаўл дазваляе недасведчанаму Гігесу спачатку бачыць, затым кранаць, і ў рэшце рэшт падзяліць з ім тое, у смак чаго Гігес ўваходзіць залішне павольна і разам з тым залішне хутка – да якіх межаў можа пашырацца такая агульнасць валодання?). Адказ на пытанне даецца ў п’есе. Сацыяльная праблема і праблема маралі цесна звязаныя, а менавіта тут – сацыяльная мараль і мараль індывідуальная: ці можа шчодрасць, якая ў сацыяльнай маралі лічыцца вялікай дабрачыннасцю, не быць асуджана з пункту гледжання індывідуальнай маралі – калі яна, як атрымліваецца, вядзе да таго, што гэтая ж самая індывідуальная мараль называе заганай. Такім чынам, міф у драме аскрываецца не толькі праз свае эстэтычныя магчымасці, але і праяўляе шырокі філасофскі аспект, праз які аўтар ілюструе пэўную ідэю і свой асабісты погляд на яе.

Апошняя, зусім невялікая па аб'ёме п'еса “Эдып”, складаецца з трох актаў. Натхнёная драмай Сафокла, яна запазычыла з агульнавядомага міфа толькі некаторыя дадзеныя, якія садзейнічаюць раскрыццю ідэйнага зместу. Захаваўшы асноўных персанажаў грэчаскай драмы, пісьменнік адвёў некаторым з іх, асабліва дзецям Эдыпа, больш значную і важную ролю. Так, праз братоў-блізнят Этэокла і Палініка дэманструецца вобраз сучаснай інтэлектуальнай моладзі. Аўтар па-свойму развіў характар гэтых маладых людзей, якія цікавяцца філасофскімі абстракцыямі, маральнымі тэорыямі і міфалогіяй. Вучэнне аб выцясненні жаданняў і іх рэалізацыі ў сне, якое падзялялі абодва браты, ўзята непасрэдна з Фрэйда, чый ўплыў на сучасную моладзь паказвае ў сваёй п'есе Андрэ Жыд.

Увогуле, такая “скарочаная версія” драмы тлумачыцца тым фактам, што яго персанажы з'яўляюцца хутчэй носьбітамі тэкстаў, якія адказваюць за выклад ідэй аўтара, чым інструментамі, з дапамогай якіх прасоўваецца дзеянне драмы. Але, нягледзячы на малы аб'ём, п'еса з большага складаецца з даволі вялікіх маналогаў галоўных герояў. Так, напрыклад, дзеянне адкрываецца маналагам Эдыпа, у якім ён выкладае сваю філасофію індывідуалізму. Дасягнуўшы ўзросту сарака гадоў, пасля дваццацігадовага праўлення, ён кажа аб вяршыні свайго шчасця, і галоўным у жыцці для яго з'яўляецца тое, што сваім поспехам ён абавязаны толькі самому сабе. Тым не менш, баючыся быць занадта ганарлівым, ён лічыць больш прыдатным прыпісваць багам свае заслугі перад лёсам. “Эдып”, з'яўляючыся самай інтэлектуальнай з усіх драм Жыда, знаходзіць цэласнае значэнне і цікавасць у сваёй маральнай дадзенасці: трагедыі даведзенага да крайнасці індывідуалізму. Але, падобна, што, адарыўшы свайго Эдыпа такім жорсткім індывідуалізмам, аўтар робіць яго агідны лёс менш трагічным і, такім чынам, выклікае ў чытача / гледача менш жалю да гэтага героя, чым прымушае нас адчуваць той жа Сафокл.

Такім чынам, драматычныя творы Андрэ Жыда праходзяць шлях ад асабістай аўтарскай “ідэальнай канцэпцыі тэатральнага мастацтва” да драмы, у якой асноўнай мэтай з'яўляецца яе інтэлектуалізацыя. У п'есах агульным выступаюць скразныя матывы багаборніцтва, слепаты, пакут, адзіноты, непазбежнасці наканаванага лёсу. У асноўным тое, што было ўзята з міфалагічнага матэрыялу – гэта менавіта персанажы і фабула. Спрабуючы асэнсаваць рэчаіснасць і, не знаходзячы кропак апоры ў сучаснасці, пісьменнік звяртаецца да старажытных культур у пошуках адказаў на розныя актуальныя пытанні, а таксама каб знайсці ў іх новыя арыенціры для перадачы іх праз сваю творчасць.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Жид, А. Собрание сочинений в 7 т.: Т. 6 [перевод с французского] / А. Жид. – М. : Терра, 2002. – 401 с.
2. Фрейд, З. Малое собрание сочинений / З. Фрейд. – М: Азбука, 2015. – 608 с.

3. *Brée, G.* André Gide. L'insaisissable Protée / G. Brée. – Paris: Les Belles Lettres, 1953. – 234 p.
4. *Claude, J.* André Gide et le théâtre / J. Claude. – Paris: Gallimard, «Les Cahiers de la N. R. F.», 2 volumes, 1992. – 134 p.
5. *Gide, A.* Journal / A. Gide. – Bruges : Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1939. – 1356 p.
6. *Gide, A.* Œdipe IIème édition, Nouvelle Revue Française / A. Gide. – Paris: Gallimard, 1937. – 123 p.
7. *Gide, A.* Saül Le Roi Candaule IIème édition / A. Gide. – Paris: Société du Mercure de France, 1904. – 232 p.

Раздел 2. СУСВЕТНАЯ ЛІТАРАТУРА: ТРАДЫЦЫІ І НАВАТАРСТВА

РОМАН Л. РУБЛЕВСКОЙ «ДАГЕРРОТИП» : ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА, ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ

Я. А. Алексеенко

Белорусский государственный университет, г. Минск;

Alexeenko_1999@mail.ru;

науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доц.

Роман современной белорусской писательницы Л. Рублевской «Дагерротип» является продолжением национальной литературной традиции (прежде всего, заметно влияние прозы В. Короткевича), в то же время он органично вписывается в рамки мирового литературного процесса. В романе присутствуют черты исторического, социально-философского и готического романов, элементы литературы *young adult*, объединенные авторским определением «декадансны раман», что позволяет говорить о жанровом синтезе как об одной из особенностей творчества Л. Рублевской. Среди центральных проблемно-тематических полей, затрагиваемых в произведении, можно выделить следующие: 1) белорусское национальное прошлое и его связь с настоящим; 2) положение белорусского языка в исторической перспективе и в современном обществе; 3) специфика формирования национальной идентичности и национального характера белорусов. Кроме того, писательница затрагивает вопросы сохранения историко-культурных ценностей и касается темы женской идентичности и сексуальности. Роман «Дагерротип» пронизан отсылками к мировому литературному канону.

Ключевые слова: Л. Рублевская; жанровый синкретизм; декадансный роман; готический роман; исторический роман; национальная идентичность; национальное прошлое.

Лариса Рублевская (р. 1965) – современная белорусская писательница, поэтесса и драматург, известный литературный критик, журналист и публицист. Широкому кругу читателей она известна в качестве автора многочисленных исторических романов, а также ряда произведений, относящихся к литературе фэнтези и *young adult*. В данный момент большой популярностью пользуется серия приключенческих романов «Авантуры Пранціша Вырвіча», состоящая из семи книг (2012–2022). Л. Олейник в статье «Художественная литература как фактор инкультурации» характеризует творчество белорусской писательницы следующим образом: «Белорусская писательница Людмила Рублевская

ориентируется в своем творчестве, прежде всего, на юношескую читательскую аудиторию. Об этом свидетельствует последовательность автора в объяснении и аргументировании этических оценок, выразительное присутствие в каждом произведении героя-идеала, стремление к остросюжетности, драматической напряженности и динамичности в показе событий. Проза Л. Рублевской отличается достаточно широким проблемно-тематическим диапазоном, жанрово-стилевым разнообразием, новаторскими поисками, экспериментальностью» [2, с. 135]. При этом писательницу, в первую очередь, интересует национальное прошлое и его связь с современностью. Роман «Дагерротип» (*Дагератып*, 2017) не является исключением.

Роман состоит из трех частей. Действие первой, озаглавленной «Книга внешнего круга», разворачивается в современном Минске. Герои – молодые люди, студентка журфака Симка, от лица которой ведется повествование, и биолог Гальяш (белорусский вариант имени Илья – деталь отнюдь не случайная), которые познакомились во время празднования дня рождения одного из их общих знакомых. Обстоятельства складываются так, что они снова встречаются: девушке нужна съемная квартира, а парень как раз собирается уезжать за границу и предлагает свое жилье. Оказывается, что стеснительная Серафима испытывает к молодому человеку романтические чувства, которые он поначалу не разделяет, так как у него есть девушка. На первый взгляд, перед нами начало романа в жанре *young adult*. В нем изображены молодые люди с характерными для них переживаниями, помещенные в соответствующий контекст. Первая книга наполнена многочисленными деталями, отсылающими к моде, массовой культуре и современным технологиям. Более того, передаются особенности речи молодежи: «Блін, толькі не дрыжэць... Не чырванець, не пацець, не зглытваць сліну і не адводзіць вочы, як гімназістка! А сэрца пад акампанемент званка ўсё прыспешвалася... Баязліўка, закаханая дурында» [4, с. 8]. Во время уборки и сбора вещей Симка и Гальяш находят старинную фотографию молодой девушки и ее дневник, датированный 1893-м годом. Они выясняют, что на дагерротипе изображена (по всей вероятности) прабабушка героя, Богуслава. Прочитав записи, молодые люди устанавливают, что Гальяш – представитель древнего шляхетского рода, потомок графа Симона Когоняцкого. Симка и Гальяш решают поехать в Энгельсовку, расположенную недалеко от города Б* (он неоднократно появляется в творчестве белорусской писательницы), в котором выросла девушка, и отыскать родовое поместье.

Так, первая часть оказывается сюжетной рамкой, прологом ко второй главе романа «Дагерротип» – «Книге внутреннего круга». В этой части повествование ведется от третьего лица. В ней описываются события конца XIX века, предреволюционного периода, которые нашли отражение в найденном дневнике; упоминаются такие исторические личности, как

геолог И. Домейко (1802–1889), поэт и этнограф А. Янушкевич (1803–1857), поэт Александр Рыпинский (1809–1886), этнограф и фольклорист П. Шейн (1826–1900), поэт и революционер-демократ К. Калиновский (1838–1864), поэт Ф. Богушевич (1840–1900) и др. Происходит сдвиг жанровой парадигмы в сторону исторического романа. Однако такое определение нельзя назвать исчерпывающим. Сама Л. Рублевская назвала произведение декадансным романом. Прежде всего, это может быть обусловлено временем действия. В «Литературной энциклопедии» под редакцией А. Николюкина дается следующее определение термину декаданс: «ДЕКАДАНС (фр. *decadence* от лат. *decadentia* – упадок) – суммарное наименование явлений западной и русской культуры рубежа 19–20 вв., для которых свойственна мифологизация “конца века” (фр. *fin de siècle*) как эпохи глобального кризиса, переоценки ценностей, “расставаний и ожиданий”. В этом смысле Д. многозначен и, скорее, является символом глубинного сдвига культуры, переходности, нежели буквальным обозначением упадка и вырождения» [5, с. 203]. Текст наполнен эстетикой декаданса: пессимизм, мрачность, страдания, любовь, мистика, смерть, внимание к прекрасному, размывание границ между реальностью и иллюзией – все это можно обнаружить на его страницах.

Стоит отметить, что в романе «Дагерротип» прослеживаются черты готического романа. На мой взгляд, их наличие – одна из причин популярности многих произведений современной писательницы. В лучших традициях В. Короткевича (1930–1984) Л. Рублевская объединяет мотив родового проклятия и белорусскую мифологию. Симон с детства верит, что каждое полнолуние превращается в оборотня, что является наказанием за грехи семьи. Как и в «Дикой охоте короля Стаха» (1964) этому находится рациональное объяснение: дядя мужчины (брат матери), желая упрятать его в лечебницу, заполучить поместье и тем самым отомстить за судьбу своего рода, преданного Когоньцкими, внушает племяннику уверенность в реальности ликантропии с помощью таинственного снадобья, которое герой считает лекарством. В образе Симона-оборотня соединяются западная и белорусская традиции. С одной стороны, превращения графа, как он предполагает, связаны с полнолунием и с потерей человечности, бешенством. С другой стороны, согласно славянской традиции, в большинстве случаев волколак является жертвой, страдающим и несчастным существом.

Особого внимания заслуживает образ болота в романе, связанный как с готическим компонентом, так и с нациогенезом. Болото, место обитания нечистой силы, и расположенное на нем родовое гнездо – разновидность мрачного и замкнутого топоса, эквивалент отрезанного от остального мира и наполненного историей замка, характерного для европейской традиции. Его описание способствует нагнетанию атмосферы: «Толькі поўня часам цмяна свяцілася, як бяльмо, праз хмары. І пад гэтым хворым паглядам,

падобным на пагляд са здымка пост-мортэ, варушылася ўнізе, як магільныя рабакі, чорнае голле дрэваў, і фыркалі коні, і выплівалі здані, звыродлівыя пародыі на жыццё... І апошняя ў вёсцы вядзьмарка, скурчаная і сцямнелая, як чарнакорань, дакладна ведала, што да наступнага маладзіка памрэ. Доўга і пакутліва. Бо ніхто не прыйдзе патрымаць яе за руку, каб пераняць згубную шатанскую сілу» [4, с. 163]. В то же время болото можно назвать одним из типичных литературных образов белорусской литературы, специфическим национальным топосом. Достаточно вспомнить повести «Дрыгва» (1934) Я. Коласа (1882–1956), роман «Людзі на балоце» (1962) И. Мележа (1921–1976) или то же «Дзікае паляванне» В. Короткевича. Это и неудивительно, ведь Беларусь – в равной степени и страна озер, и край болот. В контексте романа Л. Рублевской этот образ можно рассматривать и как символ национального прошлого, белорусских корней, и как воплощение духовного разложения народа, смерти, в том числе аллегорической, органично вписывающийся в контекст декаданса.

Одной из композиционных особенностей романов авторки является взаимодействие двух и более временных пластов. М. Рак в статье «Жанравая стратэгія творчасці Людмілы Рублеўскай» по этому поводу пишет: «Варта адзначыць яшчэ і тое, што ў апавяданнях, аповесцях і раманах пісьменніцы, нават сама “гісторыя” і “сучаснасць” знаходзяцца ў надзвычай цікавых стасунках: так, вызначальнай рысай многіх аповесцей, міфаў мастацкая інтэрпрэтацыя гісторыі заўсёды / амаль заўсёды пераплятаецца з сучаснасцю, выкарыстоўвае двусветаваць (а часам і шматсветаваць), як адзін з прынцыпаў арганізацыі тэкставай прасторы» [3, с. 191]. Примечательно, что в готическом романе, как правило, прошлое просачивается в настоящее (зачастую с помощью мотива тайны, семейной истории) и даже детерминирует будущее героев. В «Дагерротипе» присутствует третья часть – «Сокровенная книга», своеобразная исповедь отца Симона, Родослава Когонецкого, являющаяся, как отмечает в одном из интервью писательница, ключом к пониманию романа. Это третий временной пласт и одновременно связующее звено между прошлым, настоящим и будущим. В данной книге нарратор не просто размышляет о прошлом. Его волнуют вопросы о том, что же унаследуют потомки и каким будет будущее белорусов. Так, проблематика романа выходит на уровень национальный и универсальный, социальный и философский.

Проблемно-тематическое поле романа «Дагерротип» довольно широкое. Как отмечается выше, Л. Рублевская в большинстве прозаических произведений так или иначе затрагивает темы исторического прошлого и памяти, неразрывно связанные с поиском национальной идентичности белорусов. Неслучайно действие разворачивается на рубеже XIX–XX веков, в последние годы существования Российской империи, в составе которой Беларусь была только одной из губерний. Неоднократно упоминается восстание 1863–1864 годов, значение которого сегодня

трактуются историками неоднозначно, и его последствия. Территория Беларуси на протяжении многих веков не имела суверенитета : то отходила к тому или иному государству в результате завоеваний, то объединялась с другой территорией с целью защиты от внешних угроз, как это было в случае с созданием Великого княжества Литовского и Речи Посполитой. Эти факторы не могли не отразиться на специфике формирования национального самосознания. Она проявляется в понятии «тутэйшыя». Можно говорить о том, что в условиях полиэтнического общества, в отличие от своих соседей, белорусы не идентифицировали себя как отдельная нация, а, скорее, ощущали свою причастность к определенной территории. Данная особенность находит отражение и в романе Л. Рублевской : «У кожным родзе, у кожным народзе закладзены ахоўны код : мова, вера, традыцыі, характар. – А дзе ж гэты код у тутэйшых? У беларусаў, як называюць жыхароў гэтай зямлі Калоцкі і Масевіч? – з горыччу спытала Багуслава. – Людзі мясцовыя нават не ведаюць, як сябе называць! Мая маці казалася, што мы – палякі. Бацька – ведаў са слоў маці, якая яго абагаўляла – называў нас ліцвінамі. У пансіёне мне ўнушалі, што я руская. – І ўсё-ткі мы належым гэтай зямлі, – задумліва прагаварыў Каганецкі. – На нас – яе пячатка, яе блудных дзяцей, якія дораць свае здольнасці каму заўгодна, толькі не ёй» [4, с. 203]. Автор показывает, что, к сожалению, национальный нигилизм передался и многим потомкам тех, кто жил во времена Богуславы и Симона. Зачастую люди склонны отрешиваться от того, что Я. Колас назвал «родны кут». Примечателен эпизод, в котором девушка Гальяша просит его привезти в США сувениров «из Беларуси». Для таких молодых людей национальная идентичность сводится к продукции в духе Советского Союза.

У вынужденного исторического сосуществования с различными нациями есть положительные стороны. К ним я отношу сегодняшнюю мультикультурную ситуацию в Беларуси. Известно, что для нашей культуры характерен синтез как западных, как и восточных элементов. Наша территория отличается разнообразием представленных на ней этнических и религиозных групп : «Тут было скрыжаванне культур, кожнае мястэчка – гэта царква, касцёл, сінагога, мячэць ды яшчэ і кальвінісцкі збор... Тут змешваліся розная кроў і розная вера, сустракаліся візантыйская дэспатыя і еўрапейскае вальнадумства...» [4, с. 204]. По мнению Л. Рублевской, белорусам нельзя отказываться от своего культурного наследия, нужно его принимать и гордиться им.

В романе «Дагерротип» поднимается вопрос, волнующий всех современных филологов. Симка, как и писательница, ратует за возрождение белорусского языка. Отказ от главной составляющей национальной идентичности она видит в страхе, который не одно столетие внушался белорусскому народу. Сейчас, в XXI веке, непросто вернуться к корням в силу различных причин, будь то воспитание, вопрос престижа и т. д.

Необходимо понимать, что «знікненне цэлай мовы, вялізнай жывой стыхіі» [4, с. 47] – настоящая трагедия для любой нации. Необходимо обеспечить будущее белорусскому языку и культуре в целом. Автор романа вырисовывает и белорусский национальный характер, в основе которого – толерантность, адаптационный потенциал, выносливость, терпимость к различного рода лишениям, замкнутость, скрытность, неуверенность, скромность: «Магчыма, у гэтым, у трывушчасці, у здольнасці прыстасавацца, выжыць, прытаіўшы сапраўдную сваю сутнасць, і ёсць наша асаблівасць, наш крыж, таўро, выпаленае на нас сотнямі войнаў, мільёнамі пакутаў?» [4, с. 204]. Риторический вопрос дает читателям возможность создать собственный собирательный образ белоруса.

Более того, в романе Л. Рублевская акцентирует внимание на недопустимости пренебрежительного отношения к историко-культурным ценностям, осуждает стремление к их разрушению, повсеместной модернизации и «обезличиванию» городов. Она рассуждает о различиях в положении города и деревни, их роли в сохранении исторического прошлого. Помимо этого, важно отметить, что с помощью образа Богуславы писательница вводит феминистские мотивы и обращается к вопросу о женской сексуальности. Будучи филологом, авторка не может обойти стороной падение уровня культуры в современном обществе, в том числе владением литературными кодами. Л. Рублевская насыщает «Дагерротип» многочисленными аллюзиями, превращая его в интертекст: присутствуют отсылки к поэме Гомера «Одиссея», средневековому германскому эпосу «Песнь о Нибелунгах», пьесе П. Кальдерона «Жизнь есть сон» (*La vida es sueño*, 1635), поэме Дж. Байрона «Шильонский узник» (*The Prisoner of Chillon*, 1816). Романы О. де Бальзака (1799–1850), Г. Флобера (1821–1880), Ф. Достоевского (1821–1881), Э. Золя (1840–1902) и Ги де Мопассана (1850–1893) упоминаются в числе произведений, которые наставник и опекун Богуславы Нихель предлагает ей в качестве так называемых романов воспитания в подростковый период. Наиболее частотными являются отсылки к трагедиям У. Шекспира (1564–1616), творчество которого считается одним из краеугольных камней западного литературного канона: 1) «Ледзі Макбеты, Атэлы, Ягі, Гамлеты местачковага разліву...» [4, с. 146]; 2) «Каганецкі як не чуў насмешак, а ўзяўся нервова і пільна разглядаць уласныя рукі, быццам думаў убачыць на іх, як ледзі Макбет, чыюсьці бязвінную кроў» [4, с. 165]; 3) «Госць пад'ехаў на двуколцы, запрэжанай сытай рудой кабылай. І нічогенька ў ім не нагадвала ні Яга, ні Макбета» [4, с. 177]; 4) «Крывавага фіналу ў гэтай амаль класічнай трагедыі не будзе. Вядома, Шэкспір ці Сыракомля перапісалі б усё па-свойму, але далучаць паліцыю было апошнім, на што б кожны з прысутных пагадзіўся» [4, с. 229].

Таким образом, роман современной белорусской писательницы Л. Рублевской «Дагерротип» является продолжением национальной

литературной традиции (прежде всего, заметно влияние прозы В. Короткевича), в то же время органично вписываясь в рамки мирового литературного процесса. В романе присутствуют черты исторического, социально-философского и готического романов, элементы литературы young adult, объединенные авторским определением «декадансны раман», что позволяет говорить о жанровом синтезе как об одной из особенностей творчества Л. Рублевской. Среди центральных проблемно-тематических полей, затрагиваемых в произведении, можно выделить следующие : 1) белорусское национальное прошлое и его связь с настоящим; 2) положение белорусского языка в исторической перспективе и в современном обществе; 3) специфика формирования национальной идентичности и национального характера белорусов. Кроме того, писательница затрагивает вопросы сохранения историко-культурных ценностей и касается темы женской идентичности и сексуальности. Роман «Дагерротип» пронизан отсылками к мировому литературному канону, в частности аллюзиями на трагедии У. Шекспира.

Библиографические ссылки

1. Гоўзіч, І. М. Жанравая стратэгія творчасці Людмілы Рублеўскай / І. М. Гоўзіч, М. С. Рак // Труды БГТУ. – 2016. – № 5. – С. 190 – 194.
2. Олейник, Л. В. Художественная литература как фактор инкультурации / Л. В. Олейник // София. – 2018. – № 1. – С. 133 – 139.
3. Рак, М. С. Жанрава-тэматычны дыяпазон прозы Людмілы Рублеўскай : традыцыі і наватарства / М. С. Рак // Весці БДПУ. – Серыя 1. – 2019. – № 1. – С. 118 – 123.
4. Рублеўская, Л. Дагератып : декадансны раман / Л. Рублеўская. – Мінск : А. М. Янушкевіч, 2017. – 246 с.
5. Толмачев, В. М. Декаданс / В. М. Толмачев // Литературная энциклопедия / А. Н. Николукин [и др.]; РАН, Ин-т научн. инф-и по общ. наукам; под общ. ред. А. Н. Николукина. – Москва : НПК Интелвак, 2001. – С. 203 – 209.

СТРАТЭГІЯ РЭМІФАЛАГІЗАЦЫІ Ў РАМАНЕ Л. РУБЛЕЎСКАЙ «ЗАБІЦЬ НЯГОДНІКА, АЛЬБО ГУЛЬНЯ Ў АЛЬБАРУТЭНІЮ»

Ю. А. Афанасьева

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

5902053@mail.ru;

наук. кір. – Г. М. Бутырчык, канд. філал. навук, дац.

Мэтай дадзенага артыкула з’яўляецца выяўленне стратэгіі рэміфалагізацыі ў рамане Л. Рублеўскай «Забіць нягодніка, альбо гульня ў Альбарутэнію» (2012). У выніку даследавання даказана, што працэс рэміфалагізацыі ў творы адлюстроўваецца ў выбары

гульнявога фармату рамана (наяўнасць трох светаў, у якіх адбываецца ўзаемадзеянне герояў, цыклічнага часу і прасторы, фантастычных падарожжаў у часе, выкарыстанне постмадэрнісцкага інструментара, які адзначае шматвектарнасць развіцця беларускай нацыі), наданні традыцыйнай сімволікі іншага значэння (груша і абраз як сувязь паміж мінулым і сучасным, узаемадзеянне пакаленняў), стварэнні персанажаў у развіцці, паступовай змене іх ўспрымання (вобразы пяці галоўных герояў, В. Саковіча), выкарыстанні аповеду ад першай асобы. Закранаюцца актуальныя для нацыянальнага дыскурсу праблемы гістарычнай праўды, карыстання беларускай мовай, пераемнасці пакаленняў і ролі асобы ў гісторыі. Асэнсаванне беларускай нацыі ў якасці ўяўнай супольнасці дазваляе ў гульнявым фармаце мастацкага твора вызначыць працэс яе стварэння, заахвочвае ўвагу на пэўных момантах нацыянальнай гісторыі і перадаць веды будучым беларусам.

Ключавыя словы : рэміфалагізацыя; нацыягенез; канструкт; гульня; памяць.

Рэміфалагізацыя як сацыякультурны феномен характарызуе сучаснае грамадства, занятае глабальным пераглядам каштоўнасцяў у эпоху інфармацыйнага панавання. Крызіс пазнання, які суправаджаецца адчуваннямі няўстойлівасці індывідуальнага быцця і ўяўнасці грамадскай бяспекі, спараджае цікавасць да цыклічных тэорый міфа і, як следства, жаданне прымяніць знаёмыя метады аналізу да навакольнай рэчаіснасці. Рэміфалагізацыя дапамагае ўсвядоміць базавую ролю міфа ў структураванні чалавечага вопыту як сродку цэласнага, інтуітыўнага, комплекснага разумення свету. Як адзначае вядомы савецкі філолаг і гісторык культуры Е. М. Меляцінскі, феномен рэміфалагізацыі, які цыклічна выяўляецца ў сусветнай культуры, выклікае наступныя зрухі ў разуменні міфа: 1) прызнанне яго вечна жывым пачаткам; 2) вылучэнне ў ім сувязі з рытуалам і канцэпцыяй вечнага паўтарэння; 3) максімальнае збліжэнне ці нават атаясненне міфа і рытуалу з ідэалогіяй і псіхалогіяй, а таксама з мастацтвам [5, с. 28].

Рэміфалагізацыя як сучасная сусветная тэндэнцыя асэнсавання міфа ва ўсіх сферах чалавечага жыцця ўяўляецца асабліва актуальнай у кантэксце (рэ)фарміравання беларускай нацыі. Канцэпцыя «ўяўнай супольнасці», створаная брытанскім сацыёлагам і палітолагам Б. Андэрсанам у 1983 г., не губляе сваёй актуальнасці і сёння – нацыі вызначаюцца ў якасці палітычных канструктаў, абмежаваных і суверэнных, якія свядома ствараюцца людзьмі, якія па сваёй думцы належаць да адной нацыі, віртуальнай супольнасці [7]. З даследчыкам згаджаецца і беларускі філосаф В. Акудовіч : «Нацыя – гэта нішто іншае, як міф пра Нацыю» [2, с. 53]. Нацыя вызначаецца як культурны артэфакт, універсаль, якая суправаджае быццё таго ці іншага народа. Беларускі міф на працягу доўгіх гадоў фармуецца знешнімі сіламі ва ўгоду чужых захопніцкіх амбіцый і ідэалогіі; ён напоўнены стэрэатыпамі і белымі плямамі зрэпрэсаванай генетычным страхам калектыўнай памяці. Рэміфалагізацыя можа быць разгледжана як стратэгія ў пошуку вытокаў беларускай нацыі, пераадоленне фрагментацыі яе светапогляду і самаідэнтыфікацыі, бо, па словах даследчыцы А. С. Міхалеўскай, «масавая

рэміфалагізіраванасць практычна ўсіх структур сучаснага грамадства з'яўляецца следствам нерэалізаванай патрэбы асобы ў цэласнай карціне свету» [6, с. 20] (тут і далей пераклад з рус. мой. – Ю. А.). Рэміфалагізацыя спрыяе аднаўленню нацыянальнага культурнага кода і (рэ)фарміраванню нацыянальнага міфа, павышэнню кошту беларускага культурнага капіталу [8].

Як паказвае кандыдат гістарычных навук А. А. Бікетава, «на працягу 1991–2020 гг. мы назіраем змены ў калектыўнай памяці беларусаў, якія характарызуюцца пераацэнкай асноўных момантаў гісторыі, паступовым “забыццём” савецкага перыяду і выцясненнем яго з калектыўнай памяці, успрыманням нацыянальнай гісторыі як лакальнай гісторыі ў “еўрапейскім кантэксце”» [4]. Масавая свядомасць, дастаткова міфалагізаваная і падпарадкаваная маніпуляцыі, на сённяшні дзень працягвае перажываць «посткаланіяльны сіндром», таму патрэбна рэканструкцыя міфалогіі. Савецкі міф карыстаецца многімі міфалагемамі (роля партызанскай Беларусі ў перамозе над нацызмам, братэрства ўсіх з ўсімі, адна народнасць, якая насамрэч вызначаецца як дамінантная руская, і інш.), аднак многія факты рэчаіснасці, пераасэнсаваныя ў рамках архетыпічнага мыслення, глыбока схаваныя ў калектыўным падсвядомым, што ўплывае на сучасную нэаміфалагічную свядомасць беларусаў. З дапамогай творчасці міф пачынае дзейнічаць як ахоўны механізм, які перашкаджае распаду соцыуму ва ўмовах інфармацыйнай перагружанасці «глабальнай вёскі», надае цэласнасць нацыянальнай супольнасці.

Рэміфалагізацыя нацыянальнай гісторыі і яе складнікаў у рамана беларускай пісьменніцы Л. Рублеўскай «Забіць нягодніка, альбо гульня ў Альбарутэнію» (2012) адбываецца ў рамках постмадэрнісцкага наратыву рамана-інструкцыі. Неагістарычная проза, якая спрыяе выкарыстанню новых пунктаў гледжання для аналізу гістарычнага наратыву і фарміраванню больш шматграннага нацыянальнага міфа, дазваляе творча пераўтварыць мінулае ў свядомасці сучаснага чытача. Нацыянальнаму патрэбна гістарычнае, бо яно рэалізуе ўяўную супольнасць у паўсядзённым жыцці. Як пазначае В. Акудовіч: «Само гістарычнае не ёсць падставай (прынамсі, непасрэднай) нацыянальнага, але праз упісанасць гістарычнага ў “астральную” фігуру нацыі, апошняе набывае цялеснасць у прасторы і часе, а з гэтага і легітымацыю ў ментальным дыскурсе» [2, с. 10–11]. Злучаючы ў творы масавае і элітарнае, Л. Рублеўская дае чытачу мноства альтэрнатыўных канцовак і аўтарскую рэфлексію з нагоды гістарычных падзей і іх вынікаў у папулярным фармаце інтэрнэт-рамана. Кожныя часткі – «Удзельнік...» (5), «Абсталяванне для гульні», «Гульня» (6), «Па-за гульнёй» (8), «Фінальная гульня» (2), «Эпілог» (5) – складаюцца з некалькіх варыянтаў ці фрагментаў, якія ствараюць адпаведную паліфанію галасоў калектыўнага беларускага досведу.

Зменлівая Беларусь-Альбарутэнія (лац. Albaruthenia), асацыятыўна звязаная з Вандэяй А. Адамовіча і беларускай Касталіяй В. Акудовіча – гэта кіраўніцтва да выкарыстання, гульні, заяўленая ў назве рамана. Істотнасць ўжывання канцэпта да тлумачэння працэсу нацыягенезу вызначае неабходнасць разумення правілаў і мэты дадзенага дзеяння : «Так, гульні не надзяляе цябе ніякімі правамі, але яна і не патрабуе ад цябе ніякіх абавязкаў, апрача абавязку прытрымлівацца правілаў гульні. Яна нічога табе не абяцае, акрамя магчымасці гуляць у тую гульню, якая табе падабаецца, бо праз яе ты можаш кампенсаваць тое, чаго пазбаўлены ў рэальным жыцці» [2, с. 157]. Гістарычная дакладнасць, новыя факты, пошук правільнага рашэння і высвятленне механізмаў палітычнай гульні іншых народаў, якія ствараюць свае нацыі, – тое, чаго не хапае сучаснаму беларусу. Сучасная гісторыя беларускай нацыі пачатку ХХІ ст., напоўненая міфамі масавага спажывання, сплятаецца з гісторыяй выжывання беларушчыны падчас рэпрэсій 1920-х – 1930-х гг., задакументаванай іншымі «гульцямі» ў выгодным ім святле. Падарожжы ў часе выкарыстоўваюцца Л. Рублеўскай для спробы пошуку вытокаў, каранёў сучаснага жыцця, таму што нацыянальную культуру трэба адваёвываць у самога Часу [2, с. 145]. Правядзенне пастаяннай паралелі паміж сучаснасцю і тым перыядам, які лічыцца пунктам адліку беларускай дзяржаўнасці, з'яўляецца спосабам парадкавання следча-прычынных сувязяў у гістарычным наратыве, спробай надаць нацыі форму і значэнне. З дапамогай уяўлення ў Альбарутэніі змяняецца ўспрыманне часу і прасторы (цыклічнасць змены мінулага і цяперашняга часу, сувязь «пазачасавых» лакацый і гістарычных падзей), адчуваецца рэальная рухомасць мяжы паміж жыццём і смерцю, фактамі з рэчаіснасці і сфабрыкаванымі дакументамі, сапраўдным патрыятызмам і здрадай.

Удзельнікаў гульні, сапраўдных *homo ludens* беларускай нацыі, усяго пяць : Дар'я / Даліла, Генусь / Тэрмінатар, Макс, Эдзік / Едрусь, Руслана Палынская. Кожны герой прыходзіць да Альбарутэніі пэўным чынам : Даліла пачынае цікавіцца гісторыяй свайго роду, часта разглядаючы могілкі каля месца працы, Генусь праз заечую губу замыкаецца ў сабе і цікавіцца віртуальнай прасторай, дзе і знаходзіць віртуальную супольнасць, Макс сустракае яе ў кнігах і на сайце Генуса, Едрусь знаёміцца з ёй праз свае песні і Далілу, а Руслана «проста нарадзілася ў абдоймах Альбарутэніі» [3], хоць і прыходзіць у гульню праз Едруся і не адразу прымае ўдзел у падарожжах ў часе. Пералічаныя героі ўяўляюць сабой напалову міфалагічныя сутнасці : Даліла, падобная да кобры, асацыюе сябе з Плачкай Я. Баршчэўскага, Генусь з-за сваёй дзіцячай хваробы параўноўваецца з ваўкалакам, пра якога спявае Едрусь у сваім рок-гуртку і якіх малюе Руслана, чый першы ўспамін – Купальскія вогнішча, на вокладцы іх дыска. Аўтсайдэры па сваёй сутнасці, якія маюць нешта аднолькавае ў сэрцы (прыхільнасць да роднае мовы), таму выступаюць як аснова Нацыі.

Альбарутэнія існуе не толькі ў сучаснасці, але і ў мінулым, звязвае лёсы пяці маладых людзей і прадстаўнікоў старэйшых пакаленняў – Разаліі Іванаўны, Валяр’яна Скаловіча і др. Знікненне герояў у Альбарутэніі, іх трыксцёрскія пераходы ў рамках фэнтэзійнага двусвецця можна апісаць і як «код адсутнасці» беларусаў, ажыццяўлены на практыцы, і як своеасаблівае паломніцтва, вызначанае ў якасці асновы нацыянальнага будаўніцтва Б. Андэрсанам. Займаючыся даследаваннем мінулага, аналізам цяжкіх сітуацый выбару, у якіх аказваецца беларуская інтэлектуальная эліта пачатку ХХ ст., малодшае пакаленне паступова праходзіць працэс рэміфалагізацыі. Гэтаму спрыяе, па-першае, той факт, што героі часта наведваюць месцы памяці (могілкі, каля якіх знаходзіцца партал у Альбарутэнію), удакладняючы забытае нацыяй, цікавяцца падзеямі мінулага, пра якія распавядае старая гаспадыня дому, дзе гульня пачынаецца ўпершыню, і, па-другое, асоба В. Скаловіча, знаёмства з якім паступова трансфармуе пачуцці абывацкасці да Радзімы, непрыязнасць да некаторых фактаў яе гісторыі ў любоў (дынаміка адносін феміністкі-амазонкі Далілы і выкладчыка Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта В. Скаловіча).

Траўмы пасля кожнага падарожжа ў Альбарутэнію рэальныя – спробы змяніць калектыўнае мінулае нацыі ўплываюць не толькі на ментальнае адчуванне сябе, але і на здароўе: «І плата за знаходжанне Там была высокая. Як за знаходжанне ў любым чужародным асяродку – у вадзе, агні, на лютым марозе ці страшэннай вышыні. Стан трохі падобны на ліхаманку пры высокай тэмпературы... Хвіліны забіралі гады» [3]. Посткаланіяльны сіндром, які ўсё яшчэ перажываецца сучасным беларусам, фрагментаваная і палітызаваная культурная памяць, экзістэнцыяльнасць існавання на мяжы паміж Захадам і Усходам, спробы пабудовы «еўрапейскай ідэнтычнасці» на постсавецкай прасторы – траўма, якую неабходна лячыць. Наўмысная гераізацыя некаторых беларусаў або іх ачарненне выпцясненне ментальную траўму на другі план, але ніколі назаўжды – як болі ў сэрцы, якія атрымлівае Генусь напрыканцы рамана, нагадваюць аб сабе і шнары мінулага ў жыцці многіх, хто належыць памежнай нацыі.

На ўзроўні сімволікі можна казаць аб пэўнай ступені рэміфалагізацыі вобраза грушы, цесна звязанага з ідэяй беларускага нацыягенезу. Пладовае дрэва, якое асацыюецца з радзімай у рамане Ў. Караткевіча «Каласы пад сярпом тваім» (1965) і деканструюецца ў постмадэрнісцкім рамане С. Балахонава «Імя грушы» (2005), які ў сваю чаргу адсылае да рамана аб сімулякрах «Імя ружы» (1980) У. Эка, у творы Л. Рублеўскай звязвае мінулае і сучаснасць, дае пачатак вандраванняў у часе. Галіна дзедаўскай грушы, з-за якой пачаліся крывавыя падзеі ў адной з беларускіх сем’яў, – тое, што жадае забраць з Альбарутэніі Разалія Іванаўна, якая «ўпарта спрабавала выправіць лёс свайго роду, скручаны, як жалезны крыж, у які ўдарыла маланка» [3]. Пошук грушы старая жанчына перадае Даліле, але

іранічнае стаўленне моладзі да «палітычна няправільнага» дрэва пераходзіць у раскрыццё абставінаў смерці беларускай інтэлектуальнай эліты пачатку XX ст. і спробу выратаваць чалавека, звязанага з рэпрэсіўным механізмам. Вяртанне доктара Скаловіча назад у свой час сведчыць аб тым, што рэфармаванне сучаснасці павінна праходзіць разам з усведамленнем і прыняццем мінулага.

Рэміфалагізацыя асобы В. Скаловіча, адной са шматлікіх ахвяр катаў, адбываецца паступова і агаляе прыём канструявання ролі асобы ў гісторыі : у свой час мужчыну выкарыстоўваюць у якасці прынады для выцягвання палітычна небяспечных прызнанняў звязаных з ім «непажаданых элементаў». У сувязі з гэтым згадваюцца жахлівыя смерці беларускіх прадстаўнікоў эліты і сумна вядомая Ноч расстраляных паэтаў. Для прадстаўнікоў улады герой паўстае ў якасці здрадніка – падобная сітуацыя паўтараецца ў свеце маладых герояў. Даліла па-рознаму абвінавачвае чалавека, якому толькі падчас допытаў даюць нармальную вопратку, што затуляе шнары на целе, і якога непрыкметна прывязваюць да крэсла. Двухаблічнасць героя з вострым розумам нагадвае архетыпічную постаць трыксцера (дзяцінства ў цырку і вандроўны лад жыцця; выклікае нянавісць і катаў, і былых сяброў, застаецца заўсёды на памежжы, паміж трох светаў Альбарутэніі, свайго часу і часу апошняй групы гульцоў), тады як смерць героя ў мінулым і яго «адраджэнне» ў сучаснасці звязана з міфам, у якім бог памірае і ўваскрасае. Сын Далілы, Валерка, – ён носіць сучасны варыянт імя яго бацькі, Валяр’яна – увасабляе сапраўднае дзіця нацыянальнай гісторыі, біялагічны саюз мінулага і сучаснасці, стратэгію выжывання сучаснага беларуса. Такім чынам у рамане разглядаецца спроба ўкаранення новага пакалення беларусаў у гісторыю, актуалізацыя формы перадачы культурнага капіталу па спадчыне.

Адносна хуткая акліматызацыя В. Скаловіча да сучасных умоў жыцця ў Беларусі паказвае на падобны стан сацыякультурных працэсаў мінулага і сучаснасці. Іх ўзаемаўплыў і змешванне ў працэсе рэміфалагізацыі звяртае ўвагу на ролю мовы ў фарміраванні ўяўнай супольнасці Беларусі. Мова як спосаб уяўлення, звяно, якое аб’ядноўвае індывідуальных носбітаў пэўнага светапогляду ў калектыв, прадугледжвае сумеснае яе выкарыстанне ва ўсіх сферах, у якіх задзейнічана нацыя, у тым ліку і ў дыскурсе ўлады : «Сказана – хочаш даведацца, чыя ў краіне ўлада, паслухай, на якой мове вучаць дзяцей у школе» [3]. Важнасць адукацыі на роднай мове для канструявання беларускай нацыі і яе рэальнае ігнараванне ў процівагу рускай мове ўвасабляе прыклад з Русланай і яшчэ некалькімі вучнямі, якія жадаюць вучыцца цалкам на беларускай, але не маюць мажлівасці. Стаўленне беларусаў да ўласнай мовы як да знаку бяды становіцца перашкодай для кансалідацыі грамадства. Карыстанне «мовай аўтсайдэраў», якое і сёння нагадвае «грамадзянскую акцыю ці мастацкі перформанс» [2, с. 105], у пачатку Гульні з’яўляецца адзіным элементам,

які аб'ядноўвае пяцярых удзельнікаў. Такім чынам сцвярджаецца думка пра тое, што быць беларусам, як і карыстацца мовай, – гэта выбар. Істотным здаецца той факт, што сярод герояў ёсць прадстаўнікі гістарычнага (Макс) і філалагічнага факультэтаў БДУ (Руслана), якія карыстаюцца беларускай мовай у межах навуковага і мастацкага гуманітарных дыскурсаў. Акрамя таго, дзяўчына стварае твор-дакумент пра Альбарутэнію, які чытач успрымае як сведчанне, – апавяданне ад першай асобы можа разглядацца як вопыт ініцыяцыі носьбіта міфалагічнага мыслення. Гэта спрыяе пашырэнню кола гульцоў у Альбарутэнію сярод зацікаўленых у мінулым сваёй радзімы і сцвярджае патэнцыял мастацкай літаратуры, якая мае магчымасць сканструяваць цэласнае бачанне нацыянальнага міфа.

Змена міфалагічнага базісу нацыянальнай свядомасці звязана з вызначэннем месца пачуццёвага вопыту ў жыцці асобнага чалавека. Актualізацыя рэлігіі ў сучасным свеце выступае ў якасці спробы асобным індывідам гарманізацыі залішне рацыянальнага свету інфармацыйных патокаў. У рамане назіраецца важнасць рэлігійнага міфа ў жыццях герояў абодвух светаў. Рэлігійнае пытанне ў 1920-х–1930-х гг. ставіцца вельмі востра – за яго можна паплаціцца жыццём. Так, айцец Мікалай пахаваны жывым, разам з абразом, які доктара Скаловіча папрасілі таемна перадаць паміраючаму ў бальніцы. Цяжкае выпрабаванне на могілках не вынішчае веру героя. У часе малодшага пакалення гульцоў ён доўга моліцца на абраз, які захоўваецца ў доме Далілы, – «Маленне аб Чашы» – той жа абрад выконвае Руслана Палынская перад тым, як у апошні раз апынуцца ў Альбарутэніі. Вядомая сцэна, у якой Ісус, прадчуваючы смерць, кажа : «пранясі чару гэтую міма мяне; але не чаго я хачу, а чаго Ты» (Мк. 14 : 36), сімвалічна пазначаючы лёс беларускага народа, які яму не падуладны, з'яўляецца толькі маскай. За плёнкай з малюнкам хаваецца абраз з мінулага доктара – Маці Божая Адзігітрыя, якая паказвае шлях, што суадносіцца са сцвярджаннем вядомага беларускага філосафа І. Абдзіраловіча аб самастойнасці пошуку беларусам сябе : «Трэба шукаць на іншых шляхах» [1]. Абраз, як і вобраз грушы, звязвае мінулае і сучаснасць, увасабляючы важнасць надзеі на лепшае ў складаных умовах самавызначэння : «Кожны народ мае права ведаць, хто ён ёсць» [3].

Такім чынам, у рамане Л. Рублеўскай «Забіць нягодніка, альбо гульня ў Альбарутэнію» працэс рэміфалагізацыі ў творы адлюстроўваецца ў выбары гульнявога фармату рамана (наяўнасць трох светаў, у якіх адбываецца ўзаемадзеянне герояў, цыклічнага часу і прасторы, фантастычных падарожжаў ў часе, выкарыстанне постмадэрнісцкага інструментарна, які сцвярджае шматвектарнасць развіцця беларускай нацыі), наданні традыцыйнай сімволікі іншага значэння (груша і абраз як сувязь паміж мінулым і сучасным, узаемадзеянне пакаленняў), стварэнні персанажаў у развіцці, паступовай змене іх ўспрымання (вобразы пяці галоўных герояў, В. Саковіча), выкарыстанні аповеду ад першай асобы.

Закранаюцца актуальныя для нацыянальнага дыскурсу праблемы гістарычнай праўды, карыстання беларускай мовай, пераемнасці пакаленняў і ролі асобы ў гісторыі. Асэнсаванне беларускай нацыі ў якасці ўяўнай супольнасці дазваляе ў гульнявым фармаце мастацкага твора вызначыць працэс яе стварэння, заастрывае ўвагу на пэўных момантах нацыянальнай гісторыі і перадаць веды будучым беларусам.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Абдзіраловіч, І.* Адвечным шляхам. Даследзіны беларускага светагляду / І. Абдзіраловіч. – Менск: Навука і тэхніка, 1993. – Спосаб доступу: https://knihi.com/Ihnat_Kanceuski/Adviecnym_slacham.html. – Дата доступу: 24.01.2022.
2. *Акудовіч, В. В.* Код адсутнасці (асновы беларускай ментальнасці) / В. В. Акудовіч. – Мн.: Логвінаў, 2007. – 216 с.
3. *Рублеўская, Л.* Сутарэнні Ромула. Раманы / Л. Рублеўская. – Мінск: Кнігазбор, 2012. – 520 с. – Спосаб доступу: <https://kamunikat.org/download.php?item=58832-1.epub&pubref=58832>. – Дата доступу: 24.01.2022.
4. *Бикетова, Е. А.* Политика памяти в Беларуси: особенности национального дискурса / Е. А. Бикетова // Дневник Алтайской школы политических исследований № 36. Современная Россия и мир: альтернативы развития (Глобальные исторические события XX века и национальные варианты политики памяти): сборник научных статей / под ред. Ю.Г. Чернышова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2020. – С. 49 – 59.
5. *Мелетинский, Е. М.* Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 2000. – 407 с.
6. *Михалевская, А. С.* Миф и наука: проблемы взаимодействия в современном обществе: дис. канд. филос. наук: 09.00.11 / А. С. Михалевская – Иваново, 2015. – 142 с.
7. *Anderson, B.* Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism / B. Anderson. – London, N. Y.: Verso, 2006. – 240 p.
8. *Guillory, J.* Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation / J. Guillory. – University of Chicago Press, 1995. – 408 p.

ЖАНРОВЫЕ ЧЕРТЫ ПРИТЧИ В РОМАНЕ Я. МАРТЕЛЛА «ЖИЗНЬ ПИ»

А. С. Василевич

*Белорусский государственный университет, Минск;
vasilevich.anna98@mail.ru;
науч. рук. – Н. М. Шахназарян, канд. филол. наук, доц.*

Данная статья нацелена на выявление жанровых черт притчи в современном романе канадского писателя Я. Мартелла «Жизнь Пи». Обращение к традиционным жанровым формам и их модификация является актуальным вопросом современного

литературоведения. На примере малоизученного романа выявлена специфика функционирования притчевых элементов на разных уровнях произведения. Для исследования используются историко-литературный, герменевтический и сравнительно-сопоставительный методы.

Ключевые слова: притча; притчевость; притчевый элемент; роман; жанр; хронотоп; современная литература; робинзонада.

В современной литературе актуализируется интерес авторов к скрытым формам, стремление выразить мысль через подтекст и иносказание, библейские и мифологические аллюзии. В XX веке роман перенимает некоторые элементы притчи, оставляя ее аллегоризм и дидактизм, делая акцент на развертывании этической концепции, философичности, воплощении авторской идеи [7]. Традиционно притча понимается как жанр или форма художественного мышления и представляет собой лаконичное образное поучение, предполагающее религиозную словесность и евангельскую мудрость, достигнутую путем обобщения, иносказания и символического подтекста. В романе притчевый нарратив представляет, прежде всего, двуплановость, состоящую из внешней (увлекательность сюжета, яркость образов и характеров) и внутренней (идея, моральный урок) составляющей [7]. Важно отметить, что если в канонических притчах внутренняя сторона обязана преобладать над внешней, то в современном романе событийный план является более развернутым и детализированным, что расширяет аудиторию и не требует обязательного внутреннего прочтения (роман например, можно читать только с эстетической целью).

Притча и притчевость являются объектом исследования большого числа современных отечественных и зарубежных литературоведов (В. И. Тюпа, Ю. И. Левина, С. С. Аверинцева, В. Н. Топорова). Обращение к притчевым элементам позволяет переосмыслить роль искусства через обращение к религии, вопросам о добре и зле, философским концепциям, связь с мифом, традициями и их переосмыслением. Притча и притчевость соотносятся друг с другом как жанр и свойство соответственно [1]. Притча – полноценный самостоятельный жанр, существовавший на протяжении нескольких столетий и обретший различные формы в современной литературе. Притчевость – производная притчи, требующая примыкания к чему-то целому и характеризующее, уточняющее это целое (трагедия – трагическое, сатира – сатирическое) [1]. Так, обретая подобное свойство, роман за счет такого качественного параметра обретает особую жанровую разновидность. Притчевые элементы выступают во многих современных романах как элемент структурирования идеи произведения. Так, роман современного писателя Я. Мартела интересен в отношении анализа подобных форм и мотивов. Сам роман – это, с одной стороны, обращение к традиционным формам, с другой – их модификация и эксперимент, установка на создание индивидуального, раскрытие

национальных аспектов и проблем. Поскольку роман имеет насыщенный сюжет, некоторую степень развлекательности и философичности, притчевые элементы содержатся имплицитно и требуют истолкования. В данном случае притчевость скрыта под маской авантюры и философских умозаключений.

В основе выявления притчевых элементов в данной работе рассматриваются особенности хронотопа, сюжета и его символично-аллегорического плана, идейно-нравственный комплекс романа и анализируется притчевый нарратив. Вопрос определения притчевости в романе решается за счет выявления степени доминирования этого свойства на всех уровнях текста.

Роман повествует о юноше, имя которого Писин Молитора Патель, с довольно необычной историей, которая разделяется на «до» и «после» мотивом кораблекрушения. После долго пребывания в изоляции наедине с тигром, главный герой возвращается в социум. Роман состоит из трех достаточно разных по содержательному и идейному наполнению частей, но объединенных одной историей Пи. Первая часть содержит в себе массивные теоретические рассуждения на тему религии, обустройства зоопарков. Герой обозначает свой путь, выбирая богословие и зоологию – те науки, сквозь призму которых смотрит Пи на жизнь. С одной стороны, они выступают как дисциплины, с другой – как два противоположных вектора мироощущения (теологический и естественно-научный), что также задает идейную концепцию всего романа. Время в первой части ощущается вполне конкретно (этапы жизни героя четко определены). Пространство также четко определено и меняется в зависимости от истории, которую рассказывает Пи. Тем не менее, к концу первой части пространство размывается в сознании героя. Канада, в которую переезжает семья Пи, становится аллегорией лучшей жизни, спасения, недостижимого, нереального: «Canada **was not on the cricket map**» [9] («К тому же Канады не было на крикетной карте» [2, с. 131]. – Здесь и далее пер. с англ. И. Алчеева, А. Блейз. – *А. В.*); «Canada **meant absolutely nothing** to us. It was like Timbuktu, by definition a place permanently **far away**» [9] («...можете представить себе, чем была Канада. Пустым звуком, вот чем...») [2, с. 120].

Вторая часть представляет собой собственно робинзонаду, заключающую в себя факт и последствия кораблекрушения, попытки осознать происходящее и найти наиболее благоприятный способ выживания в нестандартных условиях. Более того, все это дополняется насыщенными комментариями и яркими философскими рассуждениями о жизни и смерти, страхе смерти, надежде и вере. В данной части притчевость наиболее ярко проявляется во временной и пространственной организации. Границы пространства определены в образах моря, шлюпки, острова, плота, время же восстанавливается посредством ретроспекции: воспоминания героя о произошедших событиях на корабле. Однако с развитием действия

время и пространство перестают фиксироваться в своем физическом проявлении. Сначала время ощущается в рамках одного дня, переходящего в ночь, и ночи, переходящей в день, далее – посредством восприятия героя: «Strange as it might sound, it was only **after a long time**» («прошла уйма времени»). Время становится едва уловимым, герой будто растворяется в нем: «I **didn't** even **notice daybreak**» [9] («Я даже не замети, как рассвело») [2, с. 154]. Несмотря на то, что герой пытается фиксировать даты своего пребывания в дневнике, время уходит на второй план: фиксация дней нарушена. К концу этой части герой опровергает необходимость контролировать время; в его сознании оно сжимается: «Time became **distance** for me in the way it is for all mortals – I travelled down **the road of life...**» [9] («Время стало для меня расстоянием, как и для всех смертных, – я плыл себе по течению жизни...») [2, с. 269]; «I **did not count** the days or the weeks or the months. Time is an **illusion** that only makes us pant. I survived because I **forgot** even the **very notion of time**» [9] («Время – иллюзия, от которой у человека появляется одышка. И выжил я еще и потому, что напрочь забыл, что оно, собственно, такое – время») [2, с. 266].

Пространство, как и в любой робинзонаде, зачастую характеризуется замкнутостью и ограниченностью, оно статично. Более того, в романе пространственную часть составляет море, что одновременно указывает и на замкнутость, и на бесконечность. Известно, что в притчах пространство важно только в его дополнении к основному событию и идейной концепции. Пи физически *ощущает* морское пространство и делает попытки его изучить, однако впоследствии пространство и герой сливаются друг с другом: «Darkness came...The contours of things became **hard to distinguish**. Everything **disappeared**, the sea, the lifeboat, my own body...I **couldn't** even **ground** myself in sound. I seemed to be floating in **pure, abstract blackness**» [9] («Наступила тьма. ... Предметы сделались расплывчатыми. Потом все разом исчезло – море, шлюпка и мое собственное тело. ... Я будто парил в черной пустоте. Взгляд мой был устремлен вдаль, где, как мне казалось, простирался горизонт...») [2, с. 233]. Созданное такими условиями время и пространство дают возможность прочитывать конкретные события на их универсальном уровне и воспринимать иносказательно.

Сюжет романа характеризуется двуплановостью (внутренней и внешней). Внешняя – это то, что включает события, происходящие с героем (беседы с наставниками, знакомство с религией, кораблекрушение, жизнь в море и возвращение в мирскую жизнь) и представляет робинзонаду. Робинзонада, в свою очередь, может составлять внутреннюю сторону двуплановости и служить библейской аллюзией на всемирный потоп. В отношении этого можно привести в пример сцену, когда Пи воображает, будто брат дразнит его сложившейся ситуацией: «You think you're **Noah** or something?» [9] («Никак в Ноя решил поиграть») [2, с. 170]. Библейская

аллюзия как сюжетобразующий компонент открыто не заявлена, поэтому в большей степени о притчевости могут говорить различные опознавательные знаки и коды (например, фразы, напрямую отсылающие к мудрецам и пророкам (Иисус Христос, мудрец Маркандея Себастьян мученик, пророк Мухаммед). Символично и само имя «Писин», которое было укорочено до «Пи» и является символом бесконечности; рыба выступает как символ христианства, индуизма и ислама: единение трех религий в самом Пи и в образе-символе свидетельствуют о переходе конкретного в условное, индивидуально-обобщенное.

Вторая часть романа представляет кораблекрушение (ключевой момент робинзонады), разделяющее жизнь героя на «до» и «после». Кораблекрушение также является притчевым элементом, выступая не только на событийном уровне, но и на иносказательном как переломное событие в жизни героя и человека, которое радикально меняет сознание, приоритеты, ценности. Более наглядно это можно подтвердить первичную реакцию героя на произошедшее: «And what of my extended family-birds, beasts and reptiles? They too have drowned. Every single thing I value in life has been **destroyed**. And I am allowed no explanation? I am to suffer hell without any account from heaven? In that case, what is the purpose of reason, Richard Parker? ... Why can't reason give greater answers?» [9] (« – Где же вся моя родня – птицы, звери, змеи, черепахи?... Утонули. Все самое дорогое в воду кануло. Вот так, безо всякой причины? Ответь же, Бог, не то я просто свихнусь. К чему тогда разум, Ричард Паркер? ... Почему разум не может ответить на самые главные вопросы?») [2, с. 142].

Несмотря на прямые и косвенные отсылки к библейским сюжетам, высокий аллегорически план, многочисленные сравнения и аллюзии, на притчевость указывает и нравственно-философский аспект. На уровне формы это можно заметить наличием иносказаний, поучительных наставлений. Наставления проявляются косвенно и отсылаются к контексту, тем не менее, направлены на читателя: «I kept myself **busy**. That was one key to my survival» [9] («Но я не сидел сложа руки. Потому-то и выжил») [2, с. 263]; «And I survived because I made **a point of forgetting**» [9] («А еще я выжил потому, что старался забыть все плохое») [2, с. 266]. Собственно канонический аспект притчи проявляется, когда автор предлагает читателю самому сделать выбор (нравственный, этический, моральный). Это ярко проявляется в самом конце романа – то, ради чего читатель дочитывает до конца.

Притчевой чертой служит фраза-наставление, отсылающая к известному библейскому сюжету: «If **you** want to see wildlife, it is on foot, and quietly, that **you must** explore a forest. It is the same with the sea. **You must** stroll through the Pacific at a walking pace, so to speak, to see the wealth and abundance that it holds» [9] («Так что если вам захочется посмотреть на лесную живность, ступайте в лес пешком – и никакой суеты. То же самое и

в море. Чтобы разглядеть несметные богатства его глубин, по нему нужно, так сказать, пройти неспешным шагом») [2, с. 245].

Некоторые главы являют собой маленькие притчи с введением в ситуацию и ненавязчивым наставлением, абстрагирующим от конкретных условий и обращающих к общему, концептуальному: «**High calls low and low calls high. I tell you, if you were in such dire straits as I was, you too would elevate your thoughts. The lower you are, the higher your mind will want to soar**» [9] («Как возвышенное нуждается в низменном, так и долнее – в горнем. Верно вам говорю: попади вы в передрыгу вроде моей – тоже устремились бы душой к небесам. Чем ниже падаешь, тем выше заносишься в мыслях») [2, с. 349].

Притчевый нарратив в романе характеризуется «эмоциональной окрашенностью авторской позиции», проявляющейся в языковой экспрессии, ассоциативности (сравнения и метафоры), олицетворением, высокой степенью образности. В романе достаточно много сравнений, которые служат раскрытию проблемы звериного и человеческого начал (например, тигр сравнивается с человеком: герой его так ощущает; черепаха сравнивается со стариком, обезьяна сравнивается с Божьей Матерью).

Автор присутствует в романе посредством субъектного и внесубъектного компонентов: герой-рассказчик вбирает в себя и роль героя, и роль транслятора событий через призму взрослого Пи. В роли повествователя выступает сам автор, являющийся фиксатором истории, слушателем (наиболее приближен к читателю). Внутренние монологи героя зачастую направлены на разные типы сознания: собственному сознанию (к тигру как второму «я»): «Do you really think you can outlast his kidneys? I tell you, if you wage a war of attrition, you will lose it! You will die! IS THAT CLEAR?» [9] («Так неужели ты думаешь, будто протянешь дольше, чем выдержат его почки? Попомни, затеешь борьбу на измор – проиграешь! И погибнешь! ПОНЯТНО?») [2, с. 222], – и обращение ко второму сознанию: «These people fail to realize that it is on the inside that God must be defended, not on the outside. They should direct their anger at themselves» [9] («Одного они не понимают, эти люди, – того, что защищать Бога надо не снаружи, а внутри себя. Что всю свою ярость им не грех бы обратить на себя самих») [2, с. 108].

Таким образом, роман Я. Мартела можно определить как роман с притчевым началом, о чем говорят:

- 1) условность хронотопа (конкретное время и пространство с развитием действия превращаются в общие/универсальные категории бытия; стремление к охвату бытия в целом);
- 2) внешняя и внутренняя двуплановость;
- 3) символично-аллегорический сюжет, доминирование нравственно-идейного аспекта и ориентация на читателя.

Философские размышления, обращение к вечным категориям добра и зла, жизни и смерти также подчеркивают притчевость романа. Притчевость как свойство, составная часть романа, безусловно, не является доминирующей, но проявляется на разных уровнях, дополняя смысловую и сюжетную составляющую романа.

Библиографические ссылки

1. *Комаров, С. Г.* Своеобразие драмы-притчи в британской литературе второй половины XX века / С. Г. Комаров // Филологические науки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://socionet.ru/publication.xml?h=spz:cyberleninka:25115:16899362> – Дата доступа: 24.12.2022.
2. *Мартел, Я.* Жизнь Пи / Я. Мартел; пер. с английского И. Алчеева, А. Блейза. – Москва: Эксмо, 2020. – 432 с.
3. *Остапенко, В. А.* Особенности притчи в современной литературе / В. А. Остапенко // Русский язык и литература [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://school-herald.ru/ru/article/view?id=323> – Дата доступа: 24.12.2022.
4. Словарь литературоведческих терминов / [под ред. Т. Л. Тимофеева, С. В. Тураева]. – М.: «Просвещение», 1974. – 509 с.
5. *Тамарченко, Н. Д.* Притча // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной, 2008. – С. 187.
6. *Тамарченко, Н. Д.* Теория литературных жанров : учеб.-метод пособие / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа; под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: «Академия», 2011. – с. 9–45.
7. *Хитарова, Т. А.* Притча и роман: к проблеме взаимодействия жанровых форм / Т. А. Хитарова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=https%3A%2F%2Fzar-literature.ucoz.ru%2Fdidaktika_1%2Fpritcha_i_roman-k_probleme_vzaimodejstvija_zhanrov.docx&wdOrigin=BROWSELINK – Дата доступа: 24.12.2022.
8. *Шамина, В. Б.* Притча эпохи постмодерна / В. Б. Шамина // Филология и культура [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/pritcha-epohi-postmoderna> – Дата доступа: 24.12.2022.
9. *Martel Y.,* The Life of Pi [Электронный ресурс] / Y. Martel. – Режим доступа: https://www.bookfrom.net/yann-martel/31606-life_of_pi.html. – Дата доступа: 09.01.2022.

СПОСОБЫ КОМИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ НЕДОСТАТКОВ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНАХ ДЖ. БАРНСА

М. В. Романюк

*Белорусский государственный университет, Минск;
mikhail.ramaniuk88@gmail.com,
науч. рук. – В. В. Халипов, канд. филол. наук, доц.*

В статье на основе метода литературоведческого анализа, а также элементов культурно-исторического метода исследуются приёмы комического в романах Дж. Барнса, направленные на высмеивание человеческих пороков. В результате исследования выявляется, что наиболее часто писатель применяет такие приёмы, как ирония, неожиданность, несоответствие поведения героя ситуации, несоответствие поведения или речи героев их истинному умонастроению, игра слов, контраст с целью изобличения лживости, честолюбия, эгоизма, ограниченности, лицемерия, расовой нетерпимости. Сравнение, метонимия, синекдоха и рифма служат вспомогательными средствами создания комического, имплицитно сообщаящими о недостатках персонажей. Прослеживается, что в ряде случаев приёмы и функции комического продолжают традицию английской и общеевропейской литературы.

Ключевые слова: комическое; Джулиан Барнс; приём комического; юмор; сатира; ирония.

Дж. Барнс – один из наиболее читаемых современных писателей Англии. Его работы характеризуются разнообразием жанров, стилей, художественных техник и приёмов. Одной из значимых черт индивидуального авторского стиля является широкое использование комического, которое в творчестве Дж. Барнса выполняет ряд функций: критическую, экспрессивную, функцию культурной идентификации. Реализуя эти функции, писатель среди прочего применяет комическое для высмеивания отдельных человеческих пороков и слабостей.

В сатирическом романе «Англия, Англия» Дж. Барнс изобличает, с одной стороны, самолюбие и напыщенность, а с другой стороны – лживость и угодничество. Посредством демонстрации несоответствия поведения или речи героев их истинному умонастроению Дж. Барнс комично описывает реакции подчинённых сэра Джека, которые всеми силами пытаются угодить своему начальнику. Так, они прикидываются, что им смешно, либо что они глупее, чем есть на самом деле [7, с. 32, 40, 58]. Здесь прослеживается связь с традицией: герои Дж. Барнса похожи своим поведением на лилипутов Дж. Свифта, которые добиваются повышения тем, насколько им удаётся угодить королю [8, с. 48].

В следующем отрывке из романа «Англия, Англия» сложность игры, которую ведут подчинённые, передаётся при помощи игры слов. Отрицание Марка парадоксальным образом обозначает согласие, а внешняя непокорность вновь обличает стремление подчинённого угодить начальнику:

...But I am known to value what I like to call no-people. The awkward squad, the nay-sayers. Isn't that so, Mark?

'No', said Mark.

'Ho, ho, Marco. Touché. Or, on the other hand, thank you for proving my point' [7, с. 44].

Но я известен как ценитель «противошёрстников» и «противошёрстниц» – это мой термин. Солдат, которым стыдно стрелять в народ. Отрицателей. Верно, Марк?

– Нет, – ответил Марк.

– Хо-хо, Марко. Уели вы меня. А с другой стороны, спасибо за наглядное доказательство. (*Пер. с англ. С. Силаковой. – М. Р.*) [1, с. 59].

Выразить истинное отношение автора к герою помогает ирония: «At the end of each month he would present the Chairman with his own personal Hansard. Sometimes he even managed to surprise Sir Jack with items of forgotten wisdom» [7, с. 88] («По истечении каждого месяца он вручал Председателю очередной том летописи его деяний. Иногда даже удавалось удивить сэра Джека забытыми жемчужинами его мудрости». – *Пер. с англ. С. Силаковой* [1, с. 116]). Очевидно, что высказывания Джека не отличались оригинальностью, а мудрыми их могли назвать лишь льстивые подчинённые.

Другим пороком, наряду с самомнением, который Дж. Барнс не оставляет без внимания, является эгоизм. Наглядным примером служит эпизод романа «История мира в 10½ главах», в котором террористы захватывают туристический корабль. Для привлечения внимания один из захватчиков стреляет в потолок; в ответ экскурсовод Мартин Хьюз просит это перевести. Безусловно, вне контекста неуместная и банальная шутка едва ли воспринялась бы как комичная ввиду драматичности ситуации. Однако из предыдущего повествования мы уже знаем, что слабостью Хьюза является стремление показать себя лучше, чем он есть на самом деле. Таким образом, комизм здесь направлен на снижение значимости Хьюза и реализуется через приём несоответствия поведения ситуации.

В романе «Англия, Англия» комический приём неожиданности позволяет высмеять самовлюблённость доктора Макса, когда Марта строит предположения, кто из новых сотрудников начнёт флиртовать с ней: «Dr Max – well, they had shared sandwiches on the deck overlooking the artificial wetland more than once, but Dr Max was delightedly and transparently interested in Dr Max» [7, с. 63]. («Доктор Макс – ну, конечно, они уже не раз делили сэндвичи на галерее у искусственного болота, но доктор Макс откровенно и восхищённо интересовался доктором Максом». – *Пер. с англ. С. Силаковой* [1, с. 84–85]). Как правило, в качестве объекта обожания напрашивается какой-нибудь человек или даже любимое дело, однако то, что доктор Макс интересуется только самим собой, является неожиданным и позволяет высмеять его. В следующем контексте самовлюблённость

высмеивается благодаря игре, построенной на неожиданном сближении двух утверждений:

'I trust you enjoyed our little ch-at,' said Dr Max, as if he had been the host. One of his most reliable pleasures was talking about himself, and he also believed that pleasures should be shared [7, с. 196–197].

– Надеюсь, вам приятно было перекинуться со мной сло-овом, – заявил доктор Макс, словно это он был хозяином, а Марта – гостьей. Одним из самых надёжных удовольствий для него были разговоры о себе любимом – а он искренне верил, что удовольствия надо разделять с близкими. – *Пер. с англ. С. Силаковой [1, с. 258].*

В отдельных случаях метонимия, в частности синекдоха, также дополняет набор комических средств. В следующем фрагменте сэр Джек рассуждает, кого лучше отправить на переговоры и принимает решение: «Much better to leave it to the blue eyes and blond curls of Marco Polo» [7, с. 124] («Гораздо лучше перепоручить дело голубым глазам и светлым кудрям Марко Поло». – *Пер. с англ. С. Силаковой [1, с. 163].*) В коротком предложении комично обличается склонность судить о людях по внешности.

Одержимость является важной темой в работах Дж. Барнса («До того, как она встретила меня», «История мира в 10½ главах», «Как всё было», «Любовь и так далее», «Одна история»). Иногда одержимость может проявляться в виде несущественного изъяна, провоцирующего юмористический эффект. В главе «Проект “Арапат”» романа «История мира в 10½ главах» героиня Мэри Бэт неизменно надевала платье цвета жёлтой примулы и болезненно реагировала, когда не получала комплиментов насчёт своего наряда [3, с. 313, 322]. Нередко подобное поведение выглядело неуместным в той или иной ситуации

В главе «Гора» одержимость представлена в форме религиозного фанатизма, который обличается с помощью сатиры. Образ мисс Фергюссон, совершающей паломничество на Арапат, носит гротескный характер. В своих высказываниях она категорически не приемлет всего, что не соответствует её взглядам на порядок вещей. Поскольку научный подход к описанию явлений окружающего мира вступает в противоречие с картиной мира паломницы, то попытки объективно объяснить причину облаков в виде нимба над горой Арапат вызывают негативную реакцию: «‘...It comes as no surprise to . . . science,’ she said with a disapproving emphasis upon the final word» [5, с. 182]. («”В этом нет никакой тайны для... науки”, – сказала она, неодобрительно выделив последнее слово». – *Пер. с англ. В. О. Бабкова [3, с. 169].*)

Древние памятники культуры для неё не более, чем языческие храмы, а гнев мисс Фергюссон не соответствует проступкам, которые заключаются даже в самых незначительных отклонениях от христианских норм поведения. Увидев, что прихожане церкви в Арзруме складывают

выпавшие зубы в трещину у входа, она решительно заявляет, что тех, кто не следует слову божьему, следует карать без снисхождения. [5, с. 181]. Гостеприимство монахов она считает кощунством, а землетрясение, в результате которого погибли люди, справедливой карой всего лишь за то, что они пили вино на святой горе [5, с. 188–189]. Здесь можно обратить внимание на комическое противоречие: позиционируя себя как верующую и избегая алкоголя, она в то же время берёт с собой в дорогу опиум [5, с. 177].

Ограниченность человеческих способностей, иногда вкупе с завышенным мнением о себе, неоднократно демонстрируется в романах Дж. Барнса. Высмеивание этой проблемы всегда было распространено в литературной традиции. Например, М. Сервантес в юмористическом виде изображает героев, которые в дружеской беседе проявляют якобы выдающиеся политические таланты и на словах переиначивают государство [4 с. 549–550]. Дж. Свифт сатирически обличает стремление людей заниматься делами, к которым они не имеют способностей [9, с. 156]. В романе «Ярмарка тщеславия» У. М. Теккерей с иронией описывает обанкротившегося мистера Седли, деловито рассуждающего о государственных финансах [10, с. 254–255]. Дж. Барнс, как правило, избегает открытого осуждения недальновидных героев, предпочитая использование комических приёмов и иронии. Четвёртая глава романа «История мира в 10½ главах» повествует о женщине, опасющейся ядерной катастрофы. Её муж Грег не разделяет этих страхов, считая свою супругу человеком недалёким: «He said silly cow, that's just why politics is men's business, and got another beer out of the fridge» [5, с. 106] («Он сказал, курица ты безмозглая, потому-то политика и есть мужское дело, и достал из холодильника ещё пива». – *Пер. с англ. В. О. Бабкова* [3, с. 99]). Комизм указанного контекста базируется на рассогласовании между словами и поведением: позиционируя себя как представителя умнейшей части населения, Грег ограничивает свой досуг распитием пива перед телевизором, что не является серьёзным делом.

В романе «Шум времени» в комичном свете выставлен дирижёр Тосканини. Получив от Д. Д. Шостаковича отзыв на запись Седьмой симфонии, он начал в большом количестве присылать композитору грампластинки произведений, записанных под его руководством. Будучи выдающимся дирижёром, Тосканини не допускал и мысли, что в отзыве будет критика, и даже не читал письмо, хотя в реальности Д. Д. Шостакович указал на многочисленные недочёты. Посредством приёма рассогласования взглядов героя с реальностью здесь снова высмеивается несколько завышенное мнение героя о своих способностях [8, с. 82].

В следующем отрывке из романа «Англия, Англия» через сравнения явно демонстрируется пренебрежительное отношение автора к персонажам: «Jessica James, pig-eyed and pious, with a voice like a morning

service» [7, с. 16] («Джессика Джеймс, с глазками-пуговками, пороссячими и благочестивыми, с голосом как заутреня». – *Пер. с англ. С. Силаковой* [1, с. 21]); «Jessica James... began seeing a tall, gawky boy whose red hands had the damp and flappy inarticulacy of a boned joint» [7, с. 16]. («Джессика Джеймс начала ходить с высоким, нескладным мальчиком; руки у него были красные и влажно-дряблые, точно мясной фарш». – *Пер. с англ. С. Силаковой* [1, с. 21]). Подчёркивая внешние недостатки (сравнивая голос Джессики с заутреней, а руки мальчика с фаршем), Дж. Барнс намекает, что и внутренний мир героев добродетелями не отличается. Так, мальчик впоследствии действительно проявляет себя не с лучшей стороны, отвергая Джессику в пользу более привлекательной Марты.

Рифма позволяет в романе «Англия, Англия» юмористично показать Тэда Уэтгафа, вероятно злоупотребляющего спиртным: «His complexion was poised between bucolic and alcoholic...» [7, с. 197]. («Его вечный румянец можно было бы назвать как буколическим, так и алкоголическим». – *Пер. с англ. С. Силаковой* [1, с. 258]). Фонетическое средство лишь дополняет комический эффект, созданный в первую очередь контрастом между значениями слов.

Несоответствие речи героев истинному положению дел неоднократно выступает в качестве ситуативного комического приёма в романах Дж. Барнса. Как правило, с помощью данного приёма обличается лицемерие героев, однако иногда таким образом остроумно подчёркиваются и другие черты характера, такие как хитрость и коварство. Пытаясь разоблачить Джека Питмена, который в свободное время занимался половыми извращениями, журналист Гэри Дэзмонд представляется сотрудником таможни. Не желая отпугнуть организатора непристойных забав тётушку Мэй, он успокаивает её следующими заверениями: «As far as the Excise were concerned, law-abiding, tax-clean citizens could do in private whatever they liked, as long as minors, protected species and certain classified substances were not involved» [7, с. 140–141]. («С точки зрения Таможни законопослушные граждане и исправные налогоплательщики в частной жизни могут делать всё что угодно – при условии, что в этих развлечениях не участвуют несовершеннолетние и не используются а) редкие и исчезающие животные и растения и б) запрещённые вещества». – *Пер. с англ. С. Силаковой* [1, с. 184]). С целью мотивировать женщину выдать Джека Питмена он придумывает далёкие от истины преступления: «...remember those little children with their throats cut, heart-breaking the pictures, weren't they, just a question of taking out a single client, yes a well-known face, indeed a very well-known one, but then in some ways she must prefer anonymous faces» [7, с. 141] («Помните тех детишек с перерезанными глотками, просто сердце кровью обливалось смотреть на эти снимки, один-единственный клиент, больше нам никто не нужен, да, известное лицо, более того, очень-очень известное лицо, но в

каком-то смысле я бы посоветовал вам предпочитать не столь яркие лица». – *Пер. с англ. С. Силаковой*) [1, с. 185].

В повествовании приведённые фразы вставлены в виде потока сознания, что позволяет также привлечь элемент неожиданности для создания комического эффекта.

Диалог между королём и сэром Джеком иллюстрирует пример иронии, возникающей из-за несоответствия между речью персонажа и реальностью, которая используется для обличения лицемерия:

'Lucky old horse,' he'd murmured to the Pitman fellow on his right.

'Quite so, Sir. Though I must add, I'm a family man myself' [115, с. 165].

– Повезло лошадке, – шепнул он мистеру Питмену, стоявшему справа.

– Верно, ваше величество. Но, позвольте добавить, я сам человек семейный. –

Пер. с англ. С. Силаковой [7, с. 216].

На самом деле к моменту прочтения данного эпизода становится известно, что Питмэн далеко не является идеальным семьянином.

Аналогичный приём используется в романе «Артур и Джордж» для демонстрации лицемерия Кэмпбелла. Осуждая жестокость преступника, порезавшего скот, он невозмутимо сидит у себя дома под отрубленной головой дикого животного, повешенной на стене [6, с. 107].

Лицемерие также высмеивается в романе «Шум времени»: после того как Сталин раскритиковал оперу «Леди Макбет Мценского уезда», все музыковеды резко изменили свою точку зрения. Те, кто в течение двух лет хвалили оперу, стали публично каяться, не находя в ней больше ничего положительного [8, с. 27, 39].

В романе «Артур и Джордж» неоднократно обличается нетерпимость к другим расам. В следующей ремарке иронично сообщается, что досрочно освободившийся парс Джордж для Министерства внутренних дел представляет собой не более чем потенциальную проблему: «The Home Office perhaps expects George to display his relief by silence, and his gratitude by slinking away to another profession, preferably in the colonies» [6, с. 293] («Министерство внутренних дел, возможно, ожидает, что Джордж изольёт своё облегчение молчанием, а свою благодарность тем, что сменит профессию, перебравшись с поджатым хвостом куда-нибудь ещё, предпочтительно в колонии». – *Пер. с англ. Е. Петровой* [2, с. 299]).

Таким образом, Дж. Барнс обращается к комическому, чтобы обличить человеческие пороки, такие как лъстивость, честолубие, эгоизм, ограниченность, лицемерие, расовую нетерпимость. С этой целью писатель использует следующие приёмы: демонстрация несоответствия поведения или речи героев их истинному умонастроению, игра слов, ирония, неожиданность, несоответствие поведения героя ситуации. В отдельных случаях сравнение, метонимия, синекдоха и рифма служат

вспомогательными средствами создания комического, имплицитно сообщающими о недостатках персонажей.

Библиографические ссылки

1. *Барнс, Дж.* Англия, Англия / Дж. Барнс ; пер. с англ. С. Силаковой. – М. : АСТ, 2003. – 348 с.
2. *Барнс, Дж.* Артур и Джордж / Дж. Барнс ; пер. с англ. Е. Петровой. – СПб. : Домино, 2017. – 512 с.
3. *Барнс, Дж.* История мира в 10½ главах / Дж. Барнс; пер. с англ. В. О. Бабкова. – М. : АСТ: Люкс, 2005. – 348 с.
4. *Сервантес Сааведра, М.* Хитроумный идадьго Дон Кихот Ламанчский / М. Сервантес Сааведра ; пер. с исп. Н. Любимова, Ю. Корнеева. – М. : Иностранка : Азбука-Аттикус, 2018. – 1120 с.
5. *Barnes, J.* A History of the World in 10½ Chapters / J. Barnes. – London : PICADOR, 2005. – 266 p.
6. *Barnes, J.* Arthur & George / J. Barnes. – London : Vintage Books, 2006. – 505 p.
7. *Barnes, J.* England, England / J. Barnes. – London : Vintage Books, 2012. – 376 p.
8. *Barnes, J.* The Noise of Time / J. Barnes. – London : Vintage, 2016. – 184 p.
9. *Swift, J.* Gulliver's Travels / J. Swift. – М : Высш. шк., 1973. – 330 p.
10. *Thackeray, W.* Vanity Fair / W. Thackeray. – СПб. : Пальмира, 2017. – 460 с.

ГЕРОІ Ў РАМАНАХ К. ІШЭРВУДА: АД «КАМЕРЫ» ДА АЎТАФІКЦЫЯНАЛЬНАСЦІ (НА МАТЭРЫЯЛЕ РАМАНАЎ «ТРУДЫ І ДНІ МІСТАРА НОРЫСА», «БЫВАЙ, БЕРЛІН», «ФІЯЛКА ПРАТЭРА», «САМОТНЫ МУЖЧЫНА»)

У. В. Салодкі

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск;

vlad_solodkii@mail.ru;

наук. кір. – Н. У. Ламека, канд. філал. навук, дац.

У працы разглядаюцца асаблівасці стварэння галоўнага героя і другарадных персанажаў у творчасці Крыстафера Ішэрвуда. Мэтай майго даследавання з'яўляецца выяўленне агульных тэндэнцый у стварэнні персанажаў у прозе К. Ішэрвуда. Аб'ектам даследавання з'яўляюцца раманы К. Ішэрвуда «Труды і дні містара Норыса», «Бывай, Берлін», «Фіялка Пратэра», «Самотны мужчына». Прадметам даследавання з'яўляюцца персанажы вышэй азначаных раманаў. У артыкуле даецца характарыстыка персанажаў твораў з пункту гледжання іх статычнасці ці дынамічнасці, а таксама аналізуецца ступень аўтарскай прысутнасці ў вобразе галоўнага героя. Актуальнасць даследавання

абумоўлена літаратуразначымі тэндэнцыямі да пошуку месца аўтара ў схеме «аўтар – тэкст – чытач», аналізу пытанняў дыялагічнасці, поліфанічнасці рамана, інакавасці аўтара ў адносінах да ўласных герояў. Вынікам даследавання з’яўляецца выяўленне дынамікі развіцця галоўнага героя, апісанае з дапамогай канкрэтных нараталагічных катэгорый.

Ключавыя словы: метада «камеры»; аўтафікцыянальнасць; апавядальнік; біяграфічнасць; эвалюцыя героя.

Творчасць Крыстафера Ішэрвуда (Christopher William Bradshaw Isherwood), англа-амерыканскага аўтара XX стагоддзя, адлюстроўвае адметныя рысы эпохі, што зазнала пераход ад мадэрнізму да постмадэрнізму. К. Ішэрвуд захоўвае ў сваіх раманах і рысы рэалізму, злучаючы іх з тэндэнцыямі свайго часу. Яго творы пабудаваны на апісанні рэальнасці, якая ўзнаўляе жыццёвы вопыт, эмоцыі, унутраныя перажыванні, калі творца апісвае самога сябе нібы з боку, што і прыводзіць да з’яўлення “персанажаў”. Для іх характэрны такія вобразы і жэсты, з дапамогай якіх чалавек, заглыблены ў безасабовасць, жыве ў межах самога сябе.

Варта зазначыць, што раманы К. Ішэрвуда напісаны або з апорай на ўласны дзённік, або грунтуюцца на ўспамінах творцы, таму важна дадаць, што канцэпцыя дыялагізму, распрацаваная Бахціным, з’яўляецца актуальнай для даследавання твораў аўтара. На матэрыяле разгледжаных тэкстаў можна прасачыць дыялог аўтара дзённікаў і аўтара раманаў, які, перачытваючы ўласныя запісы, штосьці падкрэслівае, штосьці прыбірае ці відазмяняе. Таму і другарадныя героі раманаў, хоць і маюць часам абсалютна рэальных прататыпаў, але хутчэй з’яўляюцца шматгалосsem самога К. Ішэрвуда.

Найбольш цікавымі, на наш погляд, прыкладамі адносінаў героя і аўтара з’яўляюцца раманы К. Ішэрвуда «Труды і дні містара Норрыса» (“Mr Norris Changes Trains”, 1935), «Бывай, Берлін» (“Goodbye to Berlin”, 1939) і «Фіялка Пратэра» (“Prater Violet”, 1945). Цяга К. Ішэрвуда да пісьменніцтва прасочвалася ўжо ў студэнцкія гады: у яго апавяданнях выяўляецца схільнасць адначасова да сюрэалістычных фантазій і едкай крытыкі брытанскага снабізму і традыцыйных умоўнасцяў. Яго першыя раманы «Усе – канспіратары» (“All the Conspirators”, 1928) і «У памяць» (“The Memorial”, 1932), якія закранаюць праблемы «страчанага пакалення» англійскай моладзі міжваенных гадоў, сведчаць аб майстэрстве Ішэрвуда-апавядальніка, яго схільнасці да эксперыменту (выкарыстання прыёмаў мантажу, кадраўкі мовы, рэзкай змене пунктаў гледжання), а таксама яго асаблівым адчуванні іроніі. У 1930-я К. Ішэрвуд быў схільны да левых поглядаў, палітычнай ангажаванасці, што выявілася ў яго п’есах тых гадоў «Мароз па скуры», «На мяжы». Вынікам паездкі К. Ішэрвуда ў Берлін, дзе ён пражыў тры гады (1930 – 1933), стаў зборнік «Бывай, Берлін» (1939), які складаецца з двух раманаў; уменне дакументальна перадаць атмасферу

падзення нораваў, палітычных пертурбацый у сувязі з распаўсюджваннем нацызму спалучаецца ў пісьменніка з майстэрствам узнаўлення ўнутранага свету апавядальніка (апавяданне вядзецца ад першай асобы), які цяжка перажывае нішчэнне гуманістычных каштоўнасцяў.

Цэнтральным аспектам для даследавання ў творчасці пісьменніка выяўляюцца зносіны «аўтар – апавядальнік – герой». Зменлівы баланс паміж гэтымі фігурамі ў раманах дыктуюць прынцыпы пабудовы другарадных персанажаў і наратыву ўвогуле. У сувязі з гэтым неабходна звярнуцца менавіта да катэгорыі аўтара. Катэгорыя аўтара і яго месца ў творы заўсёды прадстаўлялі цікавасць для даследчыкаў: М. А. Дабралюбаў называў гэта «міросозерцанием автора», В. У. Вінаградаў – «образом автора», Б. В. Корман даследаваў аўтара як носбіта канцэпцыі, Ю. М. Лотман вывучаў «прынцып аўтара». І. П. Карпавым быў уведзены спецыяльны тэрмін «аўтаралогія», што вылучае асобную вобласць літаратуразнаўства [4, с. 32]. Стваральнікі канцэпцый па-рознаму падыходзілі да пытання аб ролі аўтара ў творы. М. А. Дабралюбаў пры даследаванні рамана І. С. Тургенева «Напярэдадні» адзначаў: «для нас не столькі важна тое, што хацеў сказаць аўтар, колькі тое, што ён у выніку выказаў» [3, с. 180]. Дз. І. Пісараў меркаваў, што пазіцыю аўтара варта зусім выключыць з поля даследавання: «Мне няма ніякай справы да асабістых перакананняў аўтара. Я звяртаю ўвагу толькі на тыя з’явы грамадскага жыцця, што адлюстраваны ў яго рамане; я ўглядаюся і ўдумваюся ў гэтыя падзеі, імкнуся зразумець, якім чынам яны выцякаюць адно з другога, імкнуся растлумачыць сабе, наколькі яны знаходзяцца ў залежнасці ад агульных умоў жыцця, і пры гэтым пакідаю зусім у баку асабісты погляд апавядальніка, які можа перадаваць факты вельмі дакладна і грунтоўна, а тлумачыць іх у вышэйшай ступені некарэктна» [5, с. 162].

Шырокае распаўсюджванне атрымалі даследаванні філосафа, культуролага, літаратуразнаўцы М. М. Бахціна, які распрацаваў канцэпцыю «біяграфічнага», «першаснага» і «другаснага» аўтара. Паміж дадзенымі выявамі аўтара ўзнікаюць свайго роду іерархічныя адносіны. «Першасны» аўтар невыяўны, а яго сувязь з рэальным «біяграфічным» аўтарам можа прымаць розны выгляд: ад тоеснасці да абсалютнай рознасці [1, с. 162].

У большасці выпадкаў рэальны аўтар, ствараючы тэкст, знаходзіцца на чужой тэрыторыі і можа ўвасобіць толькі пэўны вобраз аўтара. Але даследчык таксама дадае: «гэта не азначае, што ад чыстага аўтара няма шляхоў да аўтара-чалавека, – яны ёсць... і прытым у самы асяродак... чалавека, але гэты асяродак ніколі не можа стаць адным з вобразаў самога твора» [2, с. 288].

У выпадку з К. Ішэрвудам мы маем справу яшчэ і з уласным намерам аўтара да знікнення, да пераўвасаблення выключна ў назіральніка. Напэўна, ўсе даследчыкі яго творчасці тым ці іншым чынам адзначалі знакамёты метада «камеры», які К. Ішэрвуд сфармуляваў у рамане «Бывай, Берлін»:

“From my window, the deep solemn massive street. Cellar shops where the lamps burn all day, under the shadow of top-heavy balconied facades, dirty plaster frontages embossed with scrollwork and heraldic devices. The whole district is like this: street leading into street of houses like shabby monumental safes crammed with the tarnished valuables and second-hand furniture of a bankrupt middle class.

I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking” [7].

(З майго акна бачная шырокая, манументальная вуліца. Вінныя скляпкі, дзе цэлымі днямі не гасяць святло, пад шатамі цяжкіх фасадаў з гаўбцамі, брудныя атынкаваныя сцены з рэльефнымі завіткамі і геральдычнымі знакамі. Такі і ўвесь раён: адна вуліца пераходзіць у іншую, забудаваную дамамі, якія нагадваюць старадаўнія грувасткія сейфы, набітыя пацямнелымі ад часу каштоўнасцямі і таннай мэбляй збанкрутавалага сярэдняга класа.

Я – камера з адкрытым аб’ектывам, зусім пасіўная, не здольная думаць – толькі фатаграфавачь) [*тут і далей пераклад мой. – У. С.*].

У першым з двух раманаў Берлінскага цыкла «Труды і дні містара Норыса», аповед вядзеца ад асобы Уільяма Брэдшоў (гэта частка поўнага імя аўтара). Чытач успрымае ўсё, што адбываецца літаральна з пункту гледжання героя, але ў той жа час не бачыць і не ведае яго самога. Пра апавядальніка вядома толькі тое, што ён англічанін, які займаецца прыватным выкладаннем англійскай мовы:

“Today, however, I had a pupil waiting for an English lesson and had to cut him short” [7].

(Аднак сёння ў мяне быў вучань, які чакаў урока англійскай мовы, так што мне прыйшлося перапыніць Артура самым няветлівым чынам).

Таксама мы практычна не ведаем, пра што думае апавядальнік, хоць бачым усё тое ж, што і ён, што не тыпова ў сітуацыі, калі персанаж і апавядальнік тоесныя. Пры гэтым апавяданне застаецца паўнаўтваральным, яно не выклікае дадатковых пытанняў і не патрабуе адсутных дэталей. Бліжэй за ўсё гэта нагадвае журналісцкі рэпартаж: усе апісаныя падзеі прадстаўлены ад асобы журналіста, але чытач у большасці выпадкаў пры гэтым не ведае ні думак, ні эмоцый аўтара тэксту, якія той адчуваў, з’яўляючыся ўдзельнікам гісторыі.

Адрозніжвае ж варту звярнуць увагу на яркага персанажа рамана – містара Норыса. Мы ведаем яго знешнасць, характар, нават сэксуальныя звычкі. Ён заўсёды знаходзіцца ў цэнтры ўвагі аўтарскай камеры. Выразна бачна адрознасць, супрацьлегласць паміж галоўным героем і Норысам. Артур – адлюстраваная копія галоўнага героя. Дадзены тэзіс пацвярджаецца далейшым аналізам раманаў К. Ішэрвуда, у кожным з якіх чытач лёгка знайдзе яскравага персанажа, што знаходзіцца ў блізкіх стасунках з галоўным героем: Салі Боўлз («Бывай, Берлін»), Фрыдрых Бергман («Фіялка Пратэра»). Агульнай рысай такіх герояў з’яўляецца іх нязменнасць, статычнасць. У пачатку твора аўтар малюе пэўны вобраз –

заўсёды харызматычны, эксцэнтрычны – і глядзіцца ў яго, нібы ў люстэрка, змяняючыся сам. Карыстаючыся сваёй «камерай», аўтар апісвае сябе з дапамогай іншага героя, інвертуючы свае пачуцці і жаданні. Такім чынам ён рэалізуе свае погляды, малюючы, напрыклад, рашучага лідара камуністычнай партыі, калі ўласна герой твора відавочна сімпатызуе левым поглядам, але не дзейнічае канкрэтна, не дэкларуе сваю пазіцыю.

Найярчэй прынцып камеры выяўляецца ў рамане «Бывай, Берлін». Твор не мае цэльнай структуры, сюжэта і мае заблытаную храналогію. Таму раман нагадвае альбом з фотаздымкамі, на якіх адлюстраваліся адасобленыя, але прыемныя, што не выклікаюць агіды, героі. Кожны з іх актыўна імкнецца да сваіх надзённых мэтай, знаходзячыся ў шчаслівым няведанні. Кожная частка рамана паказвае жыццё пэўных слаёў грамадства, але ў кожным персанажы магчыма прасачыць і пункт гледжання аўтара: гэта і гомасэксуальная пара на востраве Руген, заможныя гаспадары ці бедная сям’я. Але найбольш выдзяляецца персанаж Салі Боўлз – эмігранткі, як галоўны герой і аўтар, творчай асобы, што імкнецца да славы, збегшы з дому. Адметна падабенства з лёсам аўтара, які збег з радзімы, бо не трываў яе кансерватызму і снабізму. Персанаж Салі Боўлз цікавы і тым, што на імгненне выштурхоўвае аўтара з яго месца за «камерай». Яшчэ немагчыма зафіксаваць перараджэнне галоўнага героя, сустрэчу другаснага і першаснага аўтара і з’яўленні аманіміі «аўтар – наратар – герой», але эмоцыі, што выяўляе герой, які да гэтага моманту паслухмяна выконваў ролю камеры, наўрад ці належаць яму. Кульмінацыя пераходу ад прынцыпа «камеры» да аўтафікцыянальнасці адбываецца ўжо ў рамане «Фіялка Пратэра».

Тут варта даць канкрэтнае азначэнне аўтафікцыянальнасці, якое выкарыстоўвае ў сваіх даследаваннях Венсан Калона. Даследчык з’явы аўтафікцыянальнасці выдзяляе некалькі стадый гэтай з’явы, адной з якіх з’яўляецца «люстэркавая фікцыянальнасць» – спосаб, якім пісьменнік карыстаецца для таго, каб прабрацца не ў цэнтр, а толькі ў куток уласнага наратыву, зрабіцца зыбкім сілуэтам, аўтарская прысутнасць якога тым не менш будзе адлюстроўвацца на ўсіх ўзроўнях твора. Для вызначэння гэтай складанай з’явы В. Калона звяртаецца да паняцця «самасачынення ў мініяцюры», а таксама да тэрміна з тэорыі наратыву, прапанаванага Ж. Жэнэтам, «металепсіс», значэнне якога адпавядае сутнасці «люстранага самасачынення», «размыцця анталагічных межаў паміж рэальным светам і светам выдуманым». Дадзены эфект можа стварацца дэманстратыўным уваходжаннем аўтара ва ўласнай функцыянальнай якасці са знешняй апаваданню рэчаіснасці ў выдуманым свет тэксту.

Гэта і адбываецца ў «Фіялцы Пратэра» – пераходным рамане К. Ішэрвуда. Па-першае, раман адрозніваецца ад папярэдніх сваёй структураванасцю, сюжэтнасцю. Па-другое, наўпрост з першых радкоў чытач бачыць змены ў галоўным героі, які яскрава дэманструе сваю сувязь

з аўтарам. Нязменным застаецца толькі харызматычны другарадны герой: аўтар малюе сталага, таленавітага рэжысёра Фрыдрыха Бергмана, які з прыходам нацыстаў быў вымушаны бегчы з Аўстрыі, пакінуўшы там сваю сям'ю.

Бергман адразу захоплівае ўсю ўвагу галоўнага героя і натхняе яго на працэс працы над стужкай. Пісьменнік адразу ж дае апісанне вялікага майстра:

“The face was the face of an emperor, but the eyes were the dark mocking eyes of his slave—the slave who ironically obeyed, watched, humored and judged the master who could never understand him; the slave upon whom the master depended utterly for his amusement, for his instruction, for the sanction of his power” [6].

(Твар Цэзара з цёмнымі, насмешлівымі вачыма раба – раба, які падпарадкоўваецца пацяшаючыся, які ацэньвае свайго гаспадара, пакеплівае з яго і – судзіць яго. Судзіць гаспадара, якому не дадзена зразумець свайго раба. Гаспадара, які, сам таго не ведаючы, цалкам залежыць ад яго, вечно шукае яго адабрэння, захаплення, парады, а ў выніку – дазволу карыстацца сваёй уладай).

Як і ўсе другарадныя яркія героі дагэтуль, Бергман статычны, што не замінае яму выступаць для галоўнага героя ў пэўнай меры настаўнікам. Працуючы над карцінай, разам разважаючы пра жыццё і грамадства, Бергман і герой Ішэрвуда праходзяць шлях ад «камеры», што імкнецца адлюстравач усе навокал да аўтафікцыянальнасці, звароту «камеры» галоўнага героя ўласна на сябе самога. Галоўны герой адштурхоўвае свайго ўсюдыснага спадарожніка, падзяляючы свой і яго шлях. Роля Бергмана як шмат у чым штучнай, але надзейнай апоры разбіваецца аб няўпэўненасць галоўнага героя, які пачынае задаваць пытанні наўпрост, самому сабе. Герой К. Ішэрвуда пачынае даследаваць знешнія прычыны, якія ўплываюць на яго ідэнтычнасць. Таму ў канцы твора Бергман канчаткова аддаляецца ад героя. Тут жа, на наш погляд, і адбываецца сустрэча галоўнага героя Ішэрвуда з самім аўтарам:

“Death, the desired, the feared. The longed-for sleep. The terror of the coming of sleep. Death. War. The vast sleeping city, doomed for the bombs. The roar of oncoming engines. The gunfire. The screams. The houses shattered. Death universal. My own death. Death of the seen and known and tasted and tangible world. Death with its army of fears. Not the acknowledged fears, the fears that are advertised. More dreadful than those: the private fears of childhood. Fear of the height of the high-dive, fear of the farmer's dog and the vicar's pony, fear of cupboards, fear of the dark passage, fear of splitting your finger nail with a chisel. And behind them, most unspeakably terrible of all, the arch-fear: the fear of being afraid.

It can never be escaped – never, never. Not if you run away to the ends of the earth (we had turned into Sloane Street), not if you yell for Mummy, or keep a stiff upper lip, or take to drink or to dope. That fear sits throned in my heart. I carry it about with me, always.

But if it is mine, if it is really within me ... Then ... Why, then ... And, at this moment, but how infinitely faint, how distant, like the high far glimpse of a goat track through the mountains between clouds, I see something else: the way that leads to safety. To where there is no fear, no loneliness, no need of J., K., L., or M. For a second, I glimpse it. For an instant, it is even quite clear. Then the clouds shut down, and a breath of the glacier, icy with the inhuman coldness of the peaks, touches my cheek. “No,” I think, “I could never do it. Rather the fear I know, the loneliness I know ... For to take that other way would mean that I should lose myself. I should no longer be a person. I should no longer be Christopher Isherwood. No, no. That’s more terrible than the bombs. More terrible than having no lover. That I can never face” [6].

(Смерць, жаданая, агідная. Выратавальны сон. Прыходу якога жахаешся. Смерць. Вайна. Ціхамірны сонны горад, асуджаны да смерці пад бомбамі. Блізкі гул матораў. Залпы гармат. Крык. Складваюцца, як картачныя домікі, дамы. Смерць за ўсё і ўся. Мая смерць. Смерць свету, такога яркага, знаёмага, смачнага, сапраўднага. Смерць з яе арміяй страху. Не відавочных, не будзённых. А куды больш страшных, патаемных, дзіцячых. Страху скокнуць з вышкі ў ваду, быць пакусаным суседскім сабакам, прыдчыніць дзверцы бабулінага буфета, прайсціся па цёмным завулку, прабіць цвіком руку. І над усім гэтым лунае Страх першабытны, перад якім дранцвеюць словы: страх адчуць страх.

Ад яго не сысці. Можна ўцячы на край зямлі (тым часам мы згарнулі на Слоун-стрыт), можна ахрыпнуць, клічучы матулю па дапамогу, можна да храбусцення сціскаць зубы, але ад яго не ратуець ні алкаголь, ні наркатыкі. Гэты страх стрэмкай сядзіць у сэрцы. Я асуджаны вечна цягаць яго з сабой.

Але калі ён мой, калі ён і сапраўды ўнутры мяне ... тады ... можа... і тут у непрагляднай далі перада мной узнікае, падобна ледзь прыкметнай вязі казіных сцежак, павойных па горах і на імгненне выхапленых водбліскам месяца, бачны скрозь аблогі... шлях. Шлях, які вядзе да выратавання. Туды, дзе няма ні страху, ні адзіноты, дзе няма патрэбы ні ў Дж., ні ў К., ні ў Л., ні ў М. Вось ён мільгануў перад вачыма. Нейкую долю секунды я бачыў яго цалкам выразна. Але ўжо аблогі затуліліся і маю шчаку крануў тагасветны, нечалавечы холад, што даляцеў з маўклівых горных пікаў. Не, мне ніколі не прайсці па ім. Ужо лепш страх і адзінота... а ступіўшы на гэты бліскучы ў цемры шлях, я знікну. Перастану быць сабой. Быць Крыстаферам Ішэрвудам. Не, ніколі. Гэта страшней бамбёжак. Страшней за згубленае каханне. Каханне, якое ўжо не сустрэць).

Можна было б прыняць дадзеную частку рамана за з’яву выпадковую, аднаразовую, але камера, што канчаткова павярнулася на самога К. Ішэрвуда, ужо не адвернецца ад яго. Таму ў наступным, глыбока асабістым, рамане «Самотны мужчына» трывала ўладарыць аўтафікцыянальнасць. У гэтым рамане К. Ішэрвуд звяртаецца да вельмі інтымнай тэмы: у ім ён перажывае страту блізкага чалавека, срату кахання. Таму твор прасякнуты глыбока асабістымі пачуццямі. Сустрэча героя і аўтара, што адбылася ў «Фіялцы Пратэра» канчаткова замацоўваецца ў творчасці пісьменніка. Такім чынам, у аналізаваных творах адбываецца паступовы пераход ад метаду «камеры» і «нябачнага», няіснага галоўнага

героя да аўтафікцыянальнасці і наратыву, заснаванага і збудаванага на асабістых перажываннях і ўнутраным свеце аўтара.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Бахтин, М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. / М. М. Бахтин. – М.: Институт мировой литературы им. М. Горького Российской академии наук, 2002. – 340 с.
2. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества. / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. *Добролюбов, Н. А.* Когда же придет настоящий день? / Н. А. Добролюбов // Литературная критика: в 2 т. / Л.: Наука, 1984 – Т.2. – 345 с.
4. *Карпов, И. П.* Авторология русской литературы (И. А. Бунин, Л. Н. Андреев, А. М. Ремизов) : монография / И. П. Карпов. - 3-е изд., стер. - Москва : Издательство «Флинта», 2017. – 464 с.
5. *Писарев, Д. И.* Борьба за жизнь / Д. И. Писарев // Достоевский в русской критике. М.: 1956. – С.162-184.
6. *Isherwood, Ch.* Prater Violet [Electronic resource] / Ch. Isherwood // Digital library onlinereadfreenovel.com – Mode of access: https://onlinereadfreenovel.com/christopher-isherwood/page,10,52939-prater_violet.htmlprater_violet.html. – Date of access: 10.12.2021.
7. *Isherwood, Ch.* The Berlin Stories [Electronic resource] / Ch. Isherwood // Digital library onlinereadfreenovel.com – Mode of access: <https://booksvoooks.com/the-berlin-stories-the-last-of-mr-norrisgoodbye-to-berlin-pdf.html>. – Date of access: 10.12.2021.

Раздел 3. ФОРМЫ РЕАЛИЗАЦИИ ИНАСЦИ Ў ЛИТЕРАТУРЫ

КОНЦЕПЦИЯ ДРУГОГО В РОМАНАХ «ПРОТОКОЛ» И «АЛЬМА» Ж.-М. Г. ЛЕКЛЕЗИО

Е. С. Алисейко

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.aliseyko@bsu.by;

науч. рук. – Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доц.

В статье рассматривается реализация категории Другого на примере двух романов разного периода творчества Ж.-М. Г. Леклезио. Антироман «Протокол» относится к раннему периоду и характеризуется экспериментальной направленностью. «Альма» – роман позднего периода творчества писателя, в нем раскрываются темы памяти поколений, постколониализма, защиты окружающей среды. От «Протокола» к «Альме» Леклезио развивает идею связи всего сущего, которая может быть выражена философией пантеизма. Отношения субъекта и объекта представлены в диалоге по Габриэлю Марселю, а инаковость Другого принимается абсолютно.

Ключевые слова: категория Другого; постколониализм; новый роман; диалогические отношения; пантеизм.

Жан-Мари Гюстав Леклезио – французский писатель с маврикийскими корнями. В раннем творчестве писатель обращается к экзистенциальным идеям, в позднем – разрабатывает следующие темы: постколониализм, ориентализм, экологические проблемы, пантеизм, культурное разнообразие и наследие. «Протокол» (*Le Procès-Verbal*, 1963) – первый роман Леклезио, за него писатель удостоивается премии Ренодо. В 2008 году писатель получает Нобелевскую премию по литературе.

Проблематика романа «Протокол» выражена в отношениях Другого с окружающим миром: субъект обретает экзистенциальную идентичность через взаимодействие с объектом на уровне диалога. В одном из последних романов – «Альма» – Ж.-М. Г. Леклезио обращается к универсальным темам: защита окружающей среды, расизм, память поколений. Эти два романа представляют собой ранний и поздний период творчества писателя. В них можно проследить формирование авторского стиля, а также развитие идей принятия инаковости Другого и связи всего сущего.

Понятие Другого восходит к феномену интерсубъективности; Другой – это всегда тот, кто не является мною. Разберём эту концепцию через призму взглядов Габриэля Марселя, французского религиозного

экзистенциалиста. Он рассматривает отношения между Я и Другим в диалоге, при этом диалог является особым «таинством», где грань между Я и не Я стирается, образуя идеальное слияние субъекта и Другого: «Что-то могущественное и скрытое уверяет меня в том, что если другие не существуют, то и меня также нет, что я не могу приписывать себе то существование, которым бы не обладали другие...» [3, с. 34].

Данная концепция находит отражение на всех уровнях текста «Протокола», но основная её идея заключена во вставной истории, благодаря которой раскрывается личность главного героя. Сюжет романа имеет эпизодический характер. Главный герой Адам Полло бродит по улицам города, живёт в оставленном доме, вспоминает детство. Всё, что известно об Адаме, – это не совсем точная информация. Ж.-М. Г. Леклезлио включает в сюжет вставную историю о некоем Симе Твидсмьюире, которую рассказывает главный герой Адам на приёме у психиатра; эта история служит смысловой осью экзистенциальной проблематики романа «Протокол», так как в ней наиболее ярко представлены диалогические отношения главного героя с Другим как с равным себе. Сим в повествовании Адама является его молчаливым одноклассником, который однажды рассказал ему свою теорию о приближении к Богу: «Il m'a dit qu'il pensait que la seule façon d'approcher Dieu, c'était de refaire spirituellement le travail qu'IL avait accompli matériellement. Il fallait remonter graduellement tous les échelons de la création. [...] Et alors, s'il travaillait sans relâche, s'il ne se laissait pas aller à ses ambitions ou à ses satisfactions personnelles, il pourrait ne plus être qu'en Dieu, en Lui, par Lui, et pour Lui. Dans l'ineffable – en plein dans l'ineffable. Plus Sim Tweedsmuir, mais Dieu en personne» [4, p. 291] («Он [Сим] считал, что единственный способ приблизиться к Богу – проделать мысленно работу, которую Он совершил физически. Нужно шаг за шагом пройти все ступени Творения [...]. И тогда, работая без усталости, не отвлекаясь на личные устремления и удовлетворение собственных желаний, он погрузится в Бога, в Него, через Него и для Него. Он окажется в несказанном, станет не Симом Твидсмьюиром, а олицетворенным Богом» [2, с. 232]. [Перевод Е. В. Клокловой]).

В Симе Твидсмьюире мы видим стадии развития отношений субъекта с объектом на примере отношений героя с Богом по теории Г. Марселя: он [Сим] решил пройти через «все ступени Творения»: «животную», Падших Ангелов, поклонения Сатане и так дальше до ступени полного погружения в Бога, чтобы всё было «через Него и для Него», когда субъект и Другой сливаются воедино. Это уже качественно новые отношения в системе онтологического «Я – Другой», когда априорно подразумевающиеся понятия времени и пространства исчезают до нарратива, до их описания.

В своей первой работе Ж.-М. Г. Леклезлио использует модернистские литературные приёмы. «Протокол» относится к антироману, так как в нём отсутствует чёткий сюжет, характеры героев во многом условны,

последовательность событий во времени нарушена, текст полон детальных описаний окружающего мира. Также роман имеет необычную структуру: произведение состоит из глав в виде букв алфавита, расположенных по порядку от «А» до «R», а некоторые страницы имеют вид коллажа из бумажных записок, листов газет или билетов. Благодаря использованию данных литературных техник, период раннего творчества автора можно охарактеризовать как экспериментальный. Ж.-М. Г. Леклезю ищет собственные способы художественного выражения: даже в первых работах автор уделяет достаточно внимания не только внешней, структурной организации произведения, но и смысловой. Ж.-М. Г. Леклезю переносит фокус обратно на образ одного человека и его существование.

Роман «Альма» относится к более позднему периоду творчества Ж.-М. Г. Леклезю. Произведения этого периода отличаются своей сдержанностью по сравнению с первыми экспериментальными романами автора. В поздних работах Ж.-М. Г. Леклезю для раскрытия своих идей использует чёткий, привязанный к определённому месту и времени сюжет, в то время как в работах раннего творчества писатель обращается к формальному эксперименту как продолжению основного сюжета. Однако несмотря на акцент на смысловое содержание, авторский стиль в «Альме» доводится до совершенства: лирические описания природы, внимание к историческим деталям, а также нелинейная организация нарратива – всё это формирует особый ритм повествования, медленный и медитативный.

В центре сюжета находятся два главных героя, объединённых одной родословной. Доминик, последний из рода Фезен, или Додо, – прокажённый бродяга, у которого из-за болезни отсутствуют нос, веки, части щёк. Маргинал, он слоняется по улицам Маврикия, вспоминает прошлое или погружается в созерцание. Часто молодые люди нападают на Додо из-за его внешнего вида, поэтому он находит убежище только на кладбище среди могил своих умерших родных. Не выдерживая внешнего давления, он покидает остров для того, чтобы вернуться на родину предков – Париж, и там умереть. Жереми, или Иеремия, является представителем «благополучной» ветви рода Фезен. Его ничего не связывает с Додо, кроме общего предка. История Жереми раскрывается параллельно истории Додо, при этом никогда не пересекаясь. Герой прибывает на остров для археологических исследований, связанных с давно вымершей птицей додо, которая является эндемиком Маврикия. Но главная цель этого путешествия – поиск себя и своей идентичности, ведь именно отсюда берёт начало его родословная. Жереми чувствует вину за своих предков, которые несколько веков назад были, по слухам, рабовладельцами, эксплуатировали рабов для переработки главной ценности острова – сахарного тростника, благодаря чему смогли разбогатеть и приобрести семейное поместье «Альма», вокруг которого строится повествование.

Также можно выделить третьего немаловажного героя данного романа – это птица додо, образ которой является связью Додо-бродяги с Жереми. Сюжетная линия птицы переплетена с историей острова: в ней запечатлён такой же трагический процесс вымирания додо, как и увядания рода Фезенов, исчезновения истории Маврикия в лицах.

Каждый герой по-своему взаимодействует с окружающим миром. Додо считает себя последним из рода Фезен, его болезнь стала предвестником гибели рода, поэтому он находит утешение в общении с умирающими или уже умершими родственниками. Он является хранителем истории, уделяя особое место каждому в своей памяти: «Elle n'est plus nulle part ailleurs que dans ma tête» [4, p. 56] (Их больше не существует нигде, кроме моей головы. [Здесь и далее перевод наш. – Е. А.]). Додо не делит жизнь на промежутки, для него день никогда не заканчивается, не только потому что у него нет век, чтобы заснуть, но и потому что он принимает жизнь целиком во всей её протяжённости: «C'est que ma journée n'en finit pas, c'est une route sans fin, je ne vois pas la nuit arriver, je ne dors pas, et c'est le matin tout de suite» [4, p. 55] (Дело в том, что мой день на этом не заканчивается, это дорога без конца, я не вижу наступления ночи, я не сплю – и тотчас наступает утро). Именно поэтому повествование о Додо идёт исключительно в настоящем времени, Леклезлио это объясняет так: «La littérature ne parle pas du passé ni du futur, elle parle du présent dans laquelle elle est écrite» (Литература – не о прошлом или будущем, она о настоящем, в котором она написана).

На протяжении всей истории Додо находится в медитативном созерцании окружающего его мира, его можно сравнить с Адамом из «Протокола», только пребывающем уже на своей последней «стадии развития». Для Додо весь мир един, всё, что есть (в смысле всего сущего) является божеством: «Yad bhisā vatah parvata. C'est la crainte de Dieu qui fait bouger le vent, tu comprends ? Même le vent puissant qui souffle dans le vide du ciel reste dans le ciel, même les êtres vivants fugitifs sont Dieu» [4, p. 68] (Это страх Божий, который заставляет ветер двигаться, понимаешь? Даже сильный ветер, дующий в пустоту неба, остается на небе, даже беглые живые существа – рабы – это Бог). Поэтому вернувшись на родину предков в Париж, бродяга понимает, что это всё те же люди, всё тот же Маврикий, вся та же вода, соединяющая и растворяющая в себе всё: «La nuit à Paris est attachée au jour à Port-Louis, l'église à l'église, les rues aux rues, et le fleuve d'ici ressort là-bas, sur les rivages, c'est la même eau, le même air, la même terre» [4, p. 91] (Ночь в Париже сменяется днем в Порт-Луи на Маврикии, церковь – церковью там, эти улицы – теми, и река отсюда течет там, в своих берегах, это та же вода, тот же воздух, та же земля). Идея воды, как объединяющей всё сущее субстанции, является наивно-простой и одновременно с этим всеобъемлющей: «Il y a beaucoup de cimetières dans le monde, je sais que je ne peux pas trouver leur maison, que je ne peux pas lire

leurs noms. Mais le fleuve prend un peu de chacun d'eux, l'eau de la pluie coule sur leurs tombes et elle trouve ce grand fleuve qui descend en faisant des tourbillons» [4, p. 91] (В мире множество кладбищ, я знаю, что не могу найти их дом, не могу прочитать их названия. Но река берет немного от каждого из них, дождевая вода стекает по могилам, потом она впадает в эту великую реку, которая течет водоворотами вниз по грунтовым водам). Поэтому-то Додо никогда не умрёт, он не боится небытия: «Ma vie est longue avec un seul jour et une seule nuit, peut-être je ne peux pas mourir» [4, p. 162] (Моя жизнь длится всего лишь один день и одну ночь, может быть, я и не могу умереть). Герой на опыте переживания собственной экзистенции, а также через созерцание мира демонстрирует модель взаимоотношений с Другим в полном принятии и растворении себя как Я – субъекта в Другом. Это похоже на спинозовское «cognitio ab experientia vaga» [5, p. 115] – познание через беспорядочный опыт, также эта идея логично дополняет концепцию Габриэля Марселя о нахождении субъектом себя в диалоге с Другим.

Жереми, будучи двойником Додо, проделывает свой путь к обретению собственной экзистенции. В истории его родословной есть пробел: он постоянно думает о том, являются ли его предки рабовладельцами, поэтому он прибывает на Маврикий для выяснения подробностей своей родословной: «Peut-être est-ce pour ceci que je suis venu à Maurice, sans vraiment le vouloir: pour comprendre l'origine, le point brûlant par où tout a commencé» [4, p. 158] (Возможно, именно для этого я приехал на Маврикий, сам того не желая, чтобы понять своё происхождение, ту исходную точку, с которой все началось). Движимый изначально эгоистичным желанием самооправдания герой пытается найти ответ на свой вопрос в архивах и у местных жителей. Однако со временем Жереми узнаёт всё больше подробностей об истории острова и его поселенцах, видит разрушение, в котором находится родина его предков: торговля людьми, социальное неравенство, проституция несовершеннолетних, экологические проблемы. Он начинает собирать любую информацию, связанную с прошлым этого острова, чтобы восстановить не только пробелы своей родословной или следы исчезнувших птиц, но и историю жизни других людей: «J'irai partout, je veux tout voir, même s'il ne reste plus grand-chose à voir, juste ces noms sur une carte, comme sur une stèle immergée, des noms qui s'effacent chaque jour, des noms qui s'enfuient au bout du temps» [4, p. 73] (Я буду ходить всюду, я хочу увидеть их всех, даже если осталось совсем немного, эти имена на карте, словно на надгробной плите, имена, которые стираются с каждым днем, имена, которые со временем исчезнут). В историях совершенно посторонних людей Жереми находит ответ на свой вопрос: его предки относятся к работорговцам лишь косвенно, разделяя с ними территорию проживания. Путешествие героя напоминает становление субъекта по Ж.-П. Сартру: «Он [человек] представляет себя уже после того, как начинает существовать, и проявляет волю уже после того, как начинает

существовать, и после этого порыва к существованию, то он есть лишь то, что сам из себя делает» [4, с. 216]. Так же, как и Додо, главный герой обретает себя через открытое взаимодействие и принятие Другого.

Осваивая экзистенциальные идеи и художественный эксперимент, творчество Леклезлио становится одновременно универсальным и личным. Некоторые исследователи, исходя из автобиографичности романа, пишут, что «Альму» Леклезлио создал в первую очередь для себя. Универсальность же романа заключается в проблемах, освещаемых в произведении: транскультурность, экология, бедность и её последствия в виде детской проституции и торговли людьми. Отличительной особенностью творчества Ж.-М. Г. Леклезлио является иммерсивность его произведений. В двух романах совершенно разная тональность и темп повествования, но благодаря лирическим описаниям состояний как природы, так и персонажей, создаётся глубокий эффект погружения, так что герои для читателя не кажутся кем-то чужим или посторонним. Также первый роман писателя «Протокол» отличается от «Альмы» своим новаторством в формальном плане – это антироман со свойственными ему приёмами вроде коллажей, обрывков фраз, газет, случайной пунктуации и организации текста. В то же время «Альма» – более зрелое произведение с последовательным повествованием и выверенным стилем. От «Протокола» к «Альме» Леклезлио развивает идею связи всего сущего и полного принятия инаковости Другого, так как образ мыслей, мечты Додо и Жереми Фезен из Маврикия могут полностью совпадать с мыслями и мечтами Адама Полло из Франции.

Библиографические ссылки

1. Бубер, М. Я и Ты / – Москва: Высшая школа, 1993. – 176 с.
2. Леклезлио, Ж.-М. Г. Протокол / – Москва: ТЕКСТ, 2011. – 256 с.
3. Марсель, Г. Присутствие и бессмертие. Избранные работы / – Москва: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2007. – 430 с.
4. Сартр, Ж.-П. Человек в осаде / – Москва: Вагриус, 2006. – 320 с.
5. Спиноза, Б. Этика / – Москва: РИПОЛ классик, 2020. – 396 с.
6. *Le Clézio, J. M. G. Alma* / – Paris : Éditions Gallimard, 2017. – 352 p.
7. *Le Clézio, J. M. G. Le Procès-verbal* / – Paris : Gallimard : Folio, 2010. – 320 p.

«СМЕРТЬ В ВИЗАНТИИ» Ю. КРИСТЕВОЙ КАК ТЕКСТ-КОЛЛАЖ

А. О. Ефименко

Белорусский государственный университет, г. Минск;

hannaofalltrades@mail.ru;

науч. рук. – Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доц.

В статье рассматривается специфика интертекстуальных связей в романе Ю. Кристевой «Смерть в Византии». Выявлены особенности создания и построения постструктуралистского текста, определена его жанровая самобытность. Роман «Смерть в Византии» рассматривается в контексте конспирологического игрового детектива, в котором интригой становится взаимодействие автора, читателя и текста.

Ключевые слова: интертекстуальность; коллаж; детектив; псевдодетектив; метароман; интертекст.

Постструктуралистская семиотика складывается как направление в 60–70-х годах XX века. Основным понятием становится термин «интертекстуальность», предложенный теоретиком Ю. Кристевой. Она утверждала, что «любой текст строится как мозаика цитаций» и «есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [3, с. 429]. В. Е. Хализев, теоретик литературы, прослеживает теорию Ю. Кристевой от концепций М. Бахтина о диалогичности текста, на которые она опирается, до понятия интертекстуальности у Р. Барта, который, в свою очередь, полемизирует с Ю. Кристевой и говорит о тексте как о «раскавыченной цитате», утверждая, что «текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности» [цит. по: 5, с. 273]. Таким образом, под интертекстуальностью в современном литературоведении понимают совокупность «межтекстовых связей, в состав которых входят не только бессознательная, автоматическая или самодовлеющая игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам» [5, с. 274]. Опираясь на это утверждение, можно рассматривать каждый текст как фрагментированное произведение, «узор» которого реципиент должен выстраивать самостоятельно.

Также становится понятно, что содержание текста может меняться в зависимости от ассоциативных связей, которые каждый читатель привносит индивидуально и которые во многом зависят от его социальной роли в обществе. Ю. Кристева раскрывает собственное понимание интертекстуальности на примере романа «Смерть в Византии» (*Meurtre à Byzance*, 2004). Жанровая принадлежность романа неоднозначна: с одной стороны, там четко заявлена детективная линия, с другой, хотя она и включает в себя две важные сюжетные ветки (убийства членов секты «Новый Пантеон» и расследование исчезновения профессора Крест-Джонса), детективом роман является только формально в завязке (описание

преступления) и развязке (поймка преступника). Также несмотря на то, что роман формально соответствует детективу (сюжет завязан вокруг убийства и завершается раскрытием дела; среди главных героев – преступник, детектив и сыщик-любитель), процесс расследования, который движет сюжет, происходит не через работу с уликами, а через работу с текстом. Ю. Кристева создает роман, посвященный деконструкции жанра детектива, не на уровне его композиции, а через описание процесса мышления реципиента. Настоящей интригой «Смерти в Византии» становится не наличие в сюжете преступления, а создание интертекстуальных связей во время чтения романа. Происходит подмена роли читателя ролью интерпретатора готовых интертекстов, которые умышленно создает автор. Этим «интеллектуализированный» детектив Ю. Кристевой отличается от постмодернистского историографического детектива У. Эко, Дж. Фаулза или Е. Водолазкина: в фокусе сюжета романа «Смерть в Византии» оказывается не просто текст, но варианты интерпретации этого текста и возможные интертекстуальные связи, которые возникают в процессе. Например, профессор Крест-Джонс воспринимает исторический документ с любовью, которую не может испытать к собственным жене и любовнице: «...l'individu séparé de son désir, indivisible et compact, affronte pour de bon la réalité objective? Fallait-il qu'à rebours de la folie des amoureux advienne une autre folie, scientifique cette fois, comme celle de Jim Iks, par exemple, pour prouver ce que les rêveurs savaient, ce que Sebastian expérimentait en écrivant son Roman d'Anne? <...> Sebastian était devenu à jamais inséparable d'Anne, de ses ancêtres, de sa mémoire» [7, p. 40] («...индивид, разлученный с предметом своего желания, целостный и совершенно особый, встретился с объективной реальностью. Требовалось ли, чтобы в противовес безумию влюбленных пришло иное безумие, на сей раз ученого толка – как у Джима Икса, к примеру, – чтобы доказать то, что знакомо всем видевшим сны и что Себастьян экспериментально доказывал, сочиняя свой «Роман об Анне»? <...> Себастьян навсегда остался неразделим с Анной, своими предками, своей памятью» (пер. Т. В. Чугуновой) [2, с. 26]).

Само название «Смерть в Византии» подразумевает двойное кодирование: смешение «массового» жанра классического детективного романа и его «интеллектуального» постмодернистского метаромана.

Название романа, которое во французском варианте (*Meurtre à Byzance* – Убийство в Византии) звучит явной отсылкой к детективному роману Агаты Кристи «Убийство в Месопотамии» (*Murder in Mesopotamia*, 1936) – или, во французском переводе, «*Meurtre en Mésopotamie*», тогда как при переводе на русский (Смерть в Месопотамии) возникла дополнительная ассоциативная созвучность с повестью Т. Манна «Смерть в Венеции» (*Der Tod in Venedig*, 1912). Также на апелляцию к А. Кристи указывает образ главной героини, Стефани Делакур, от лица которой ведется повествование. Стефани воплощает в себе несколько сатирический

образ свободной современной женщины-интеллектуалки, что перекликается с образом Эми Ледерен, рассказчицы из «Смерти в Месопотамии». Как в Эми Ледерен А. Кристи воплощает собственный идеал эмансипированной умной женщины, Ю. Кристева представляет в образе Стефани Делакур образованную женщину, которая в курсе последних исследований в области филологии, психоаналитики, философии и искусства, но обыгрывает его с постмодернистской иронией: «D'autres femmes s'épuisent à vouloir égaler le pouvoir des pères ou la performance des mâles. Moi, depuis toujours, j'ai lâché prise, <...> que j'étais capable d'«en» être, de faire corps avec son enthousiasme, tout en étant définitivement une autre, et ailleurs. <...> J'étais ailleurs, détachée de tout et plus présente que jamais» [7, p. 125–127] («Другие женщины из кожи вон лезут, желая сравняться в достижениях с мужчинами. Я же всегда поступала наоборот, поскольку <...> я могу быть “в числе” прочих, составлять с ними целое, будучи совершенно иной и вовсе не с ними. <...> Я перенеслась в иные места, оторвавшись от действительности и все же как никогда остро воспринимая ее» (пер. Т. В. Чугуновой) [2, с. 96]). Стефани выступает как летописец, объединяющий все сюжетные ветки: она изучает «Алексиаду» как исторический роман, становится любовницей комиссара Рильски, который ведет расследование, знакомится с Крест-Джонсом и пишет статьи о поимке серийного убийцы, а также, по сюжету, знакома с Юлией Кристевой и критикует её научные работы.

С другой стороны, выражение «смерть в Византии» обозначает своеобразный «пустой знак» и отсылает, таким образом, к роману У. Эко «Имя розы» (*Il nome della rosa*, 1980). Сам У. Эко объясняет заглавие в «Заметках на полях Имени розы» (*Postille al nome della rosa*, 1983): «роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет». Ю. Кристева в своем историографическом метаромане поступает схожим образом, помещая в заглавие слово «смерть». Известно, что византийские обряды, связанные со смертью, во многом были построены как на языческих, так и на христианских традициях, а само слово «смерть» при этом заменялось многочисленными устойчивыми эвфемизмами, но не произносилось напрямую (А. Алексакис, В. Маринис, С. Б. Сорочан). Смерть, таким образом, для восточноевропейского средневекового сознания становится таким же перегруженным значениями символом, как и роза для западноевропейского.

Второе сходство с романом У. Эко состоит в том, что детективная интрига «Смерти в Византии» связана с текстом, имеющим исключительное культурно-историческое значение. Роман «Имя розы» более ориентирован на западноевропейского читателя, и сюжет разворачивается вокруг второй книги «Поэтики» Аристотеля. У У. Эко теоретические работы Аристотеля рассматриваются как основа западноевропейской культуры; в романе Ю. Кристевой в таком же ключе

воспринимается «Алексиада» византийской принцессы Анны Комниной («Passé, présent et futur se bouclent par écrit dans la langue attique alors en train de se défaire» [7, p. 145] (Прошлое, настоящее и будущее объединяются в письме на языке Аттики, а затем в процессе его распутывания) (перевод наш. – А. О. Ефименко)). Сама принцесса и её исторический труд в контексте романа приобретают уникальное значение: Анна выступает как свидетель и летописец важнейшего периода средневековья, а «Алексиада» – как аккумуляция наиболее прогрессивных культурных, политических и философских взглядов эпохи («Anne la transition, le pressentiment, le précurseur. Un one meuf show : plutôt étonnant, non, au début du XII^e siècle?» [7, p. 145] («Анна – предтеча, предчувствие, предвосхищение. Шоу одной женщины: в начале XII века впечатляет, не правда ли?» (здесь и далее пер. Т. В. Чугуновой) [2, с. 112])). Однако, в отличие от романа Эко, основой сюжета становится не книга, а варианты её прочтения.

Согласно сюжету романа «Смерть в Византии», изучение «Алексиады» Анны Комниной оказывает настолько сильное воздействие на профессора Крест-Джонса, что он инсценирует свою смерть и отправляется в Болгарию по следам Готфрида Бульонского, Раймона де Сен-Жиля и Роберта Нормандского. Профессор, историк и семиолог подозревает, что его родословная восходит к переселенцам из Византии, и ищет исторические свидетельства, чтобы подтвердить свою гипотезу. Сюжетная ветка Себастьяна Крест-Джонса, таким образом, становится иронической пародией на конспирологические детективы и содержит несколько отсылок к романам такого типа (в частности, на «Ангелы и демоны» Д. Брауна). Другие сюжетные ветки также пародируют разные виды детективов: комиссар Рильски – явно хладнокровный и логичный законопослушный персонаж полицейского триллера, который говорит клишированными циничными фразами, тогда как Стефани, «философ-лингвист-семиолог и в придачу журналист, ведущий расследования» выступает ему оппозицией в роли интеллектуального детектива-любителя. Объединены все фрагменты «Алексиадой»: книга становится единственной уликой, благодаря которой можно найти профессора, потому все герои читают её, а потом делятся друг с другом наблюдениями. Роман Ю. Кристевой, таким образом, представляет собой историографический метатекст, большую часть которого составляет именно чтение, пересказ и комментирование «Алексиады», а также наложение на неё различных трактовок и интертекстуальных связей. Историк профессор Крест-Джонс видит в «Алексиаде» множество свидетельств переписывания истории и пытается восстановить истину, Стефани Делакур рассматривает «Алексиаду» с позиций психоанализа, структуралистского анализа и феминизма («Moi, Stéphanie Delacour, j'écris ce polar métaphysique ou psychologique, je ne sais, avec mon indiscernable humour vous en conviendriez, et voilà que j'hésite : vais-

je suivre la trame d'une enquête sur les sectes ou me plonger dans les états d'âme sinistrés, mon royaume préféré?» [7, p. 110] («Я, Стефани Делакур, пишу это то ли метафизический, то ли психологический детектив, причем делаю это с присущим мне едва уловимым юмором (а вы не заметили?), и вот передо мною встал выбор: продолжать описывать события, сопровождающие расследование в связи с деятельностью сект, или уйти с головой в глубины душевных состояний и переживаний – мое излюбленное царство?» [2, с. 84]), а комиссар Рильски не видит там ничего, кроме сюжетного содержания, и долгое скучное чтение исторического документа постоянно напоминает ему то об истории его собственной семьи, то о проводимых расследованиях: «Dans un roman, on aurait dit que Numéro Huit était son alter ego. Sûr, Rilsky était sur la pente d'une mystérieuse proximité. <...> Ou bien était-ce son jumeau inconscient, la version nocturne d'un Northtrop qui tuait, à minuit passé, sans en garder mémoire, rien que les yeux cernés et le paupières rougies des abonnés au club des insomniaques?» [7, p. 65] («В романе написали бы, что Номер Восемь – его альтер-эго. Рильски явно находится в загадочной близости от него. <...> Или же это его бессознательный двойник, ночная версия Норттопа, убивающая за полночь и не помнящая об этом днем, о чем свидетельствуют разве что круги под глазами да покрасневшие веки, как у завсегдатаев ночных клубов» [2, с. 45]).

Завершение романа, таким образом, приводит читателя к логичному выводу: количество интертекстуальных связей, которые накапливаются в процессе чтения, может быть неограниченным: роман заканчивается диалогом о возможных путешествиях и бесконечности (l'Infini), которая заключена в поиске истины («– Tout recimmence? – Un autre voyage. – Je me voyage. – Tu ne peux pas parler comme tout le monde? Nous voyageons, c'est déjà énorme. – Mais jusqu'à quand? – Bonne question» [7, p. 336] («– Все сначала? // – Это другая история. //– Я себя вожу. //– А ты не можешь разговаривать, как все? Мы себя водим, это уже много. //– Но до каких пор? //– Хороший вопрос» [2, с. 283])).

Парадокс в том, что при этом интертекстуальность подаётся в зашифрованном виде – жанр детектива выбран, прежде всего, для наглядности авторской теории: «Le polar est une genre optimiste» [7, p. 336] («Криминальный роман – оптимистический жанр» [2, с. 283])). Можно утверждать, что идеальный читатель «Смерти в Византии» должен обладать способностью усваивать противоречивую информацию, поступающую из нескольких источников одновременно: это несколько прочтений текста разных персонажей и его собственное прочтение, которое наслаивается на искусственно созданные и конфликтует с ними. Такое построение текста имеет много общего с искусством коллажа – в частности, кубистического коллажа итальянских футуристов К. Карра, Д. Северини и др., которые объединяли в композицию фрагменты изображений, предложений и математические знаки, работающие как целое. Постмодернистский коллаж,

который развивается позже, использует такие же приёмы, но при этом фрагменты могут восприниматься и как части целого, и как отдельные элементы [1, с. 221]. Техника конструирования романа Ю. Кристевой путем соединения и переплетения различных текстов ввиду прямых и не прямых интертекстуальных связей находится где-то между ними: с одной стороны, Ю. Кристева создаёт уже готовые прочтения, с другой – настойчиво предлагает дистанцироваться от них через иронию и нагромождение смыслов. В итоге формируется дискретный ироничный коллаж [4, с. 76], термин, который изначально использовался для постмодернистской архитектуры, но который применим и к другим видам искусства ввиду своей акцентуации на фрагментарности и искусственности.

Роман «Смерть в Византии», таким образом, создан с учетом совмещения противоречащих друг другу сюжетов (детективное расследование, исторический экскурс, авторские размышления о политике, литературе, философии, феминизме, психоанализе), жанров (триллер, конспирологический псевдетектив, историографический роман) и интертекстов (прямых, не прямых, искусственно созданных авторских и предполагаемых читательских). Соответственно, это не просто постмодернистский метароман, из которого устраняется автор, напротив: автор присутствует там и под своим собственным именем – «ученую Кристеву» несколько раз упоминает Стефани Делакур – и, отчасти, в идеях, которые высказывает сама Стефани: «On se comprend, j'écoute moi aussi Le Pen et Sarkozy, et j'ai entendu de même à l'Institut du monde arabe l'étrangère Kristeva diagnostiquer ces nouvelles maladies de l'âme dont souffrent par excellence les immigrés, dit-elle, davantage que les autres» [7, p. 115] («Мы ведь понимаем друг друга, я тоже слушаю речи Ле Пена и Сарко и даже присутствовала на докладе иностранки Кристевой о новых душевных расстройствах, которыми по преимуществу страдают приезжие» [2, с. 88]). Таким образом, Ю. Кристева выстраивает дискуссию с «идеальным читателем» интеллектуального детектива, что добавляет неоднозначности философско-эстетическому центру романа. «Смерть в Византии» становится коллажным произведением, фрагменты которого приобретают особое семиотическое значение только в диалоге с читателем.

Библиографические ссылки

1. Ильин, П. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. / П. П. Ильин – Москва: Интрада, 1996. – 256 с.
2. Кристева, Ю. Смерть в Византии / Ю. Кристева. – Москва: АСТ, 2007. – 348 с.
3. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С. 427–457.
4. Плуженская, Л. В. Интертекстуальность в информационно-визуальном ряде городской среды // Верхневолжский филологический вестник. №1 (4). – Ярославль: ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2016. – С. 75–81.

5. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – Москва: Высшая школа, 1999. – 398 с.
6. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко. – Москва: Астрель, 2012. – 160 с.
7. Kristeva, J. Meurtre à Byzance / J. Kristeva. – P.: Éditions Fayard, 2004. – 337 p.

КАТЕГОРИЯ ИНАКОВОСТИ В РОМАНЕ М. ТУРНЬЕ «МЕТЕОРЫ»

Д. М. Лукьянова

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.lukyanovdm@bsu.by;

науч. рук. – Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доц.

В докладе рассматривается категория инаковости в романе французского писателя Мишеля Турнье «Метеоры». Философско-эстетическая парадигма М. Турнье различает три вида инаковости: физическая, гендерная и сексуальная. Основные особенности художественного универсума Мишеля Турнье исследуются через дихотомичный дискурс.

Ключевые слова: дихотомия; инаковость; категория Другого; постмодернизм.

Другой – основополагающая категория современного принципа самоосознания, предполагающая диспозицию между собственной (ego) и инаковой (alter) идентичностями. Кроме того, инаковость обусловлена не столько различием Другого, сколько точкой зрения и перспективой человека, который воспринимает Другого как такового. Данная философская категория воплощает в себе универсальную проблему, помещенную в культурно-исторические рамки. При этом социальные группы, находящиеся в меньшинстве, маргинализируются: это могут быть этнические, гендерные, сексуальные, возрастные или расовые меньшинства. В последние десятилетия фигура Другого в литературе постепенно лишается негативной или позитивной коннотации, присвоенной со стороны. Перманентное присутствие суждения, устоявшегося взгляда со стороны на проблему, поднимающуюся в литературе инаковости, стала заменять более продуктивная модель «субъективизации изнутри», в ходе которой нарратор или диегетический герой сам определяет систему координат, в которой он существует.

Идентичность, разнообразие, иерархия, конфликт, трансформация лежат в основе инаковости и обнаруживаются в том, как она социально выражена. Общественно-политическое движение ЛГБТК+, стремительно развивавшееся в середине XX века, боролось за терпимость к различным спектрам сексуальности и принятие законодательных мер, гарантирующих

равноправие во всех сферах общественной жизни. Данное социальное явление значительно повлияло на постепенное изменение отношения к гомосексуалам со стороны общества в сторону большей толерантности в одних странах и всеобщего принятия в других. Так, с развитием социально-политических движений во второй половине XX века литература стала своеобразным рупором, инструментом борьбы за социальное и символическое признание для меньшинств. В то время фигура автора как посредника между обществом и Другими приобрела особое значение. Мишель Турнье (*Michel Tournier*) – яркий представитель интеллектуального течения постмодернизма, в творчестве которого находят отклик общие тенденции французской литературы периода 70-х гг. Писатель обращается к единственной интересующей его реалии: человеку-одиночке, отличающемуся от других и потому маргинализированному, лишенному голоса. М. Турнье никогда не скрывал собственную гомосексуальность, поэтому инаковость для писателя приобрела поистине автобиографический масштаб. Необходимо также отметить, что основу поэтики М. Турнье составляет принцип дихотомии – противопоставления двух понятий, идей, явлений, персонажей и др. Дихотомия служит для того, чтобы подчеркнуть самые неочевидные контрасты между двумя противоположными силами, что не только отражает субъективный опыт Другого, но и способствует созданию конфликта и напряжения. Согласно писателю, степень выраженности дихотомии в произведении определяет силу его эстетического воздействия.

Пять лет спустя оглушительного успеха романа «Лесной царь», Мишель Турнье публикует одно из самых объемных и личных его произведений – «Метеоры» («*Les Météores*», 1975). В сущности, роман состоит из двух сюжетных линий: истории бретонской семьи, владеющей ткацкой фабрикой, и приключений однойяйцевых близнецов Жана и Поля. Это двойное единство, элемент близнечества, оказывает чрезвычайное влияние на творчество Мишеля Турнье. Наравне с семейной сагой о Жане, Поле, их отце Эдуарде и матери Марии-Барбаре образуется параллельная нить повествования, которая обрывается в середине романа, – история дяди близнецов, эпатажного Александра, гомосексуалиста и владельца городской свалки.

Первая часть, описывающая детство и юность Жан-Поля, представляет собой сложный процесс роста и распада, а также описывает особенности диегетического мира, в котором сосуществуют герои. В главе «Холм блаженных» повествуется о монастыре Святой Бригитты и детях-инвалидах, живущих в нём под покровительством сестры Беатрисы. Писатель жестоко критикует неприятие обществом инвалидов и людей с особенностями развития, которые не соответствуют стандартам «нормальности». Современная одержимость стандартизацией и стигматизацией привела к полной изоляции этих детей, их дезинтеграции

от общества. Таким образом, позиционируется безразличие к радикальной инаковости. Однако именно безразличие открывает доступ к Другому [3]. По словам сестры Беатрисы, ее подопечные совершенно невинны, не способны на грех и поэтому ближе к Богу, чем другие смертные.

Именно в этой части романа близнецы исследуют свою инаковость: по иронии судьбы, идентичность близнецов является причиной различий, которые приводят к их маргинализации. Несмотря на полное внешнее сходство, близнецы являют собой противоположности, отчасти примиряющиеся благодаря синтезу и взаимозависимости времени и пространства. Весеннее и осеннее равноденствия происходят 21 марта и 23 сентября и знаменуют время года, когда день и ночь одинаково длинны; летнее и зимнее солнцестояния происходят 21 июня и 21 декабря соответственно и отмечают самый длинный и самый короткий день в году. Таким образом, равноденствия и солнцестояния становятся символами желания Поля примирить погоду и время, что само по себе является символическим способом примирения с братом, так как большинство ключевых событий и дат в романе связаны с равноденствием или солнцестоянием:

1. События романа начинаются 25 сентября 1937 года в Звениящих Камнях;
2. Смерть дяди Постава 20 сентября 1934 года.
3. Александр видит Гитлера 23 июня 1940 года.
4. Арест Марии-Барбары 21 марта 1943 года.
5. Побег Жана из замкнутого мира близнецов во время весеннего равноденствия (21 марта).
6. Поль познает «разворачивающуюся душу» в Исландии в конце июня, на Пятидесятницу, накануне (или во время) летнего солнцестояния (21 июня).
7. Последнее блаженное видение Поля под Берлинской стеной приходится на «бабье лето», вероятно, во время осеннего равноденствия.

По словам Софи, невесты Жана, он всегда был очарован изменениями времен года, желая испытать зиму и лето в их крайних точках, например, в день летнего солнцестояния как можно дальше на севере. Поскольку он эмоциональный близнец, воплощающий *irratio*, Жана привлекает «погодный» аспект сезонных изменений, а не «временной». Напротив, Поль, более логичный близнец, ассоциируется с временным элементом сезонных изменений. Когда они были детьми, часы Жана и его барометр всегда немного опережали часы и барометр Поля. Разница во времени символизирует превосходство погодных стихий над календарями: каждое время года начинается задолго до официального (ориентированного на время) начала каждого сезона. Таким образом, в детстве Жан, старший близнец, ассоциирующийся с погодой, всегда немного опережал Поля, ассоциирующегося со временем. Их относительное положение не меняется

до тех пор, пока Поль наконец не обгоняет Жана в канадской прерии. Так, Жан должен уступить место Полю, подобно тому, как в Ветхом Завете Исав обгоняет своего близнеца Иакова и как Иисус должен принести себя в жертву, чтобы Святой Дух мог сойти на Землю. Эти две части единого целого – Жан и Поль, Христос и Святой Дух, погода и время – соединяются в последнем блаженном видении Поля, когда он думает, что его «разворачивающаяся душа», которая, по его мнению, также является душой Поля, заполняет собой все пространство.

В эссе о «Метеорах», опубликованном в сборнике философских эссе «Дух ветра» (*«Le Vent Paraclet»*, 1979), М. Турнье настаивает на том, что главной темой романа является постепенное понимание и принятие Полем своей судьбы. Александра, дядю братьев, следует рассматривать как некоего доппельгантера, «тёмного» близнеца Поля. Действительно, конфликт эстетических воззрений этих двух персонажей красной нитью проходит через всё произведение. Поль стремится к восстановлению детского счастья и первоначальной целостности их с Жаном близнечного союза, в то время как Александр неспособен до конца разобраться со своими чувствами и местом в мире. В отличие от Поля, Александр признает, что идентичность – шаткая нестабильная конструкция, постоянно находящаяся под угрозой, однако эти преграды делают сильнее и приносят бесценный опыт. Именно эта установка помогла ему пережить назначение на должность управляющего общественной свалкой.

Нарушая привычные эстетические каноны, М. Турнье выводит городскую свалку в разряд литературно-художественных символов. Свалка как наиболее верный и показательный образ одной из сторон жизни городов характеризует пограничное состояние так называемых «маргинальных элементов», активизирующих категорию Другого – основополагающего концепта современного транскультурного принципа самосознания, предполагающего наделение голосом «маргинальных» представителей гибридной идентичности. Действие романа разворачивается в период с 1937 по 1961 год, а основной хронотоп Александра Сюрена относится к эпохе Второй мировой войны – времени, когда нацисты избавлялись от душевнобольных, гомосексуалистов и евреев, считая их бесполезными для общества, городским мусором. Как истинный пацифист, писатель сравнивает военные действия с «грудой обломков» [1, с. 78], в которых в скором времени превратится Европа. Не случайно, что придуманное Александром сокращение для обозначения бытовых отходов (*ordures ménagères*) – *oms*, омоним слова «*homme*» – человек. Приравливание людей к мусору, «отбросам общества» – ещё одна характерная черта многих произведений М. Турнье, своеобразный бунт против общества. Этот бунт, однако, не имеет политической цели и не направлен на какие-либо преобразования. Это, прежде всего, внутренний и отчаянный крик о помощи, скрываемый за скабрёзной улыбкой. Подобный приём можно

рассматривать как классический пример защитной реакции, за циничностью которой скрывается всеобъемлющая уязвимость как героя, так и автора. Моральная раздвоенность и внутренний конфликт являются неизменными чертами дуальной идентичности главного героя, что даёт возможность говорить об имманентности его инаковости: присутствие Другого в структуре личности делает Александра целостным, тождественным самому себе.

В контексте повествования человеческая деградация обусловлена утратой изначальной андрогинности, которая привела к двум формам сексуальной ориентации: гетеросексуальности и гомосексуальности. Вследствие подрыва первоначальной модели, отвергаемый обществом гомосексуалист отчаянно борется, в соответствии со своей собственной природой, за воссоздание первоначального и мифического времени андрогинности. Таким образом, ночная сторона города, образ так называемого антигорода, воплощенный в принадлежащих Александру мусорных свалках, сразу приобретает значение стержневой материи, иллюстрирует мотивацию персонажа, который ищет истину и суть своей сексуальности, пытаясь самоидентифицироваться через неё: «Pour mes conseillers municipaux enracinés tout d’une pièce dans le corps social la décharge est un enfer équivalant au néant, et rien n’est assez abject pour y être précipité. Pour moi, c’est un monde parallèle à l’autre, un miroir reflétant ce qui fait l’essence même de la société, et une valeur variable, mais tout à fait positive, s’attache à chaque gadoue» [4, p. 37] (Для моих муниципальных советников, целиком вросших в тело общества, свалка – это ад, приравненный к небытию, и ничто не внушает достаточное отвращение, чтобы заслужить выброс на нее. Для меня это мир, параллельный нашему, зеркало, отражающее то, что составляет саму суть общества, – и переменное, но абсолютно положительное значение, имеется у каждого отброса [1, с. 28] (здесь и далее перевод романа А. Беляк и Е. Шварц. – Д. Л.)). Осознание собственной инаковости героя выливается в две разные грани личности: внешняя дневная сторона Александра Сюрена, уважаемого владельца семейного бизнеса, и ночная сторона Александра-гомосексуалиста. Неразрывная связь образа мусора и гомозротического желания также неоднократно усиливается через использование двух символических фигур – слона и крысы. Через Рафаэля Ганеша, одного из лидеров группы Клинков, Александр знакомится с Ганешем, индуистским богом мудрости с головой слона. Хобот слона представлен в качестве фаллического символа, и Рафаэль призывает поклоняться ему и относиться с особым пиететом. Ганеша, в свою очередь, передвигается верхом на крысе – тотемном животном, обожествляемом в индуизме, но отвергаемом западной цивилизацией: здесь крыса традиционно ассоциируется с грязью, отходами и мусором. Так, оба образа объединяют в себе духовно-сексуальное желание, представленное фаллическим богом-слоном, и

мусорную свалку как пристанище крыс и отбросов общества. Следует отметить, что фамилия Александра также отсылает к слонам: в северо-восточной части Таиланда существует провинция Сурин (*Сюрен, тайск. สุรินทร์*), известная своими фестивалями и парадами слонов. Фигуры ужаса и разносчики болезней, крысы становятся символом мусорного королевства Александра до такой степени, что он и работники свалки начинают отождествлять себя с этим грызуном. Именно на кишасей крысами свалке в Мистрале встречает свою смерть Даниэль, один из любовников Александра. Смерть Даниэля снова объединяет темы мусора, гомосексуализма и духовности. Пока Александр созерцает труп Даниэля, он размышляет о природе собственной инаковости: « Pourquoi faut-il que la Vérité ne se présente jamais à moi que sous un déguisement hideux et grotesque ? Qu'y a-t-il donc en moi qui appelle toujours le masque et la grimace ? » [4, p. 124] (Отчего же Истина предстает передо мной только в уродливом и гротескном одеянии? Что есть во мне такого, что всегда призывает личину и гримасу? [1, с. 90]). Смерть Даниэля также предвосхищает насильственную смерть самого Александра несколькими главами позже. Таким образом, гомозротизм и мусор являются большой частью эстетической программы Александра Сюрена. Согласно французскому философу Жоржу Батаю, эротизм являет собой избыток (отходы) и трансгрессию, и поэтому является священным, даже самым священным из всех переживаний, испытываемых человеком [2]. Такие рассуждения, несомненно, идут вразрез с христианскими представлениями о том, что священное – это царство чистого, непорочного и божественного. Христианство пытается ограничить чрезмерную, трансгрессивную эротическую природу, сводя половой акт к его «полезной» функцией продолжения рода в рамках нуклеарной гетеросексуальной семьи. Подобно Батаю, Александр Сюрен стремится изменить этот традиционный дискурс через видение эротики как непродуктивной, но вместе с тем возвышенной категории.

Таким образом, категория инаковости в романе «Метеоры» реализует принцип дихотомии, составляющий фундамент творческого метода писателя и основанный на противопоставлении разнородных начал на разных уровнях текста. Мишель Турнье исследует близнецовость, гомосексуализм, социальное одиночество и скатологию как особые формы маргинальности, требующие особого внимания. Эстетические принципы писателя реализуются также посредством контрастных и неоднозначных образов, которые, коррелируя друг с другом, заново изобретают себя.

Библиографические ссылки

1. Турнье, М. Метеоры / М. Турнье. – СПб. : Амфора, 2006. – 528 с.
2. Bataille, G. La Part maudite, précédé de la Notion de dépense / G. Bataille. – Paris: Editions de Minuit, 1967. – 118 p.

3. *Levinas, E.* Dieu, la mort et le temps / E. Levinas. – Paris : Grasset, 1993. – P. 161–162.
4. *Tournier, M.* Les Météores / M. Tournier. – Paris : Gallimard, 1975. – 628 p.

Раздел 4. ПАЭТЫЧНЫЯ ПРАКТЫКІ Ў СУСВЕТНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

ТОПОС ПОТОКА В ПОЗДНИХ ОДАХ ФРИДРИХА ГЁЛЬДЕРЛИНА

Д. В. Баранская

Белорусский государственный университет, г. Минск;

diana.baranskaya@mail.ru;

науч. рук. – Г. В. Синуло, канд. филол. наук, доц.

Цель данной работы заключается в выявлении особенностей репрезентации топоса потока и его функций в поэзии немецкого поэта Фридриха Гёльдерлина на примере нескольких его поздних од. Объектом исследования, в частности, являются следующие оды Фридриха Гёльдерлина 1800–1801 гг.: «Heidelberg» («Гейдельберг»), «Stimme des Volks» («Голос народа») и «Der gefesselte Strom» («Скованный поток»). Показано определяющее место топоса потока в художественной структуре названных од, раскрыты его символика и философский смысл.

Ключевые слова: Фридрих Гёльдерлин; немецкая поэзия; ода; топос; топос потока; ландшафт; хронотоп.

Произведения мировой литературы содержат в себе большое количество распространенных топосов, присутствующих на многих пластах человеческой культуры. Само понятие топоса, используемое в разных науках гуманитарного цикла (риторике, философии, культурологии и др.), довольно многогранно, и в литературоведении до сих пор нет четко устоявшегося его определения. Как пишет А. А. Булгакова, «одни сводят его к месту действия или к пространству текста, актуализируя пространственный аспект понятия, которое в переводе с греческого дословно обозначает “место”; другие делают акцент на его повторяемости в истории литературы, стереотипности, закреплённости в строго определенной вербальной форме; третьи указывают на связь топоса с пространством мышления, знания, выдвигая на первый план гносеологический и эпистемологический аспекты» [1, с. 7]. Но все же в большинстве случаев топос рассматривается литературоведами комплексно – как структурная единица хронотопа, являющаяся одновременно и образной универсалией, то есть регулярно повторяющимся в творчестве писателя и системе культуры художественным образом, обладающим при этом особыми пространственными характеристиками.

Вода как объект художественного пространства может быть представлена различными топосами: морем, рекой, родником, океаном, озером, фонтаном, водопадом и др. Все они так или иначе имеют место в произведениях искусства любых народов и любых авторов, вбирая в себя хоть и исконно общий для всех смысл, но в то же время различающийся, приобретающий в разной культурной среде свои оттенки и особое символично-метафорическое значение.

Образы, в которых выражается движущаяся вода, могут быть объединены общим топосом водного потока. Такой топос имел большую значимость в эпоху барокко, символизируя неудержимый бег времени, а также романтизма, поскольку приходящая в движение сама по себе, свободно и изменчиво текущая вода наиболее полно соответствовала лирической настроенности романтиков выразить свое стремление к динамике, соотнести водный поток с таинственным потоком в глубине собственной души, со спонтанным переходом от одного душевного состояния к другому.

Во многом предвещая поиски романтизма (и намного опередил его) выдающийся немецкий поэт Фридрих Гёльдерлин (1770–1843), для которого водный поток является одним из важнейших конституирующих образов-концептов. Современные исследователи даже используют особое название для той его поэзии, которая посвящена конкретным рекам – *Stromdichtung* («поэзия рек»). Ее изучению уделяется особое место в работах немецких философов Мартина Хайдеггера [5; 6] и Романо Гвардини [4]. В нашей статье мы рассмотрим особенности функционирования и репрезентации топоса потока в поэзии Гёльдерлина на примере исключительно его поздних од (тех, где ведущая роль данного топоса наиболее очевидна).

По словам Г. В. Синило, «в сущности, каждый большой поэт взлелеян особым ландшафтом, определяющим самый дух его поэзии» [3, с. 167]. Для Гёльдерлина такой ландшафт составляла, прежде всего, природа его родной Швабии с ее горами и берущими из них свое начало великими реками, которая в его воображении сливалась с проникнутым гармонией миром Эллады, где человек жил в полном единении с живой, одушевленной, населенной богами природой. Неудивительно, что все это нашло свое отражение и в его поэзии, в которой каждый элемент ландшафта становится своего рода отблеском памяти, символом, вбирающем в себя одновременно и природное, и духовное содержание.

В оде Гёльдерлина под названием «Гейдельберг» («Heidelberg», 1800) водный поток также выступает как составная часть конкретного ландшафта – места в городе Гейдельберге, где над рекой Неккар расположен мост, построенный в 1788 г. В стихотворении это место предстает в воспоминании лирического героя, который может быть в полной мере соотнесен с самим автором, дважды бывавшим в этом городе

проездом. Он вспоминает о том, как когда-то шел по мосту и был заморожен открывшимся перед ним видом. Его взгляд устремился к потоку реки, уносящемуся в даль, из которой светили лучи заходящего солнца. В этот момент лирического героя оды охватывает особое чувство, он словно бы плывет вместе с потоком, внутренне сливается с ним:

Wie von Göttern gesandt, fesselt' ein Zauber einst
Auf die Brücke mich an, da ich vorüber ging,
Und herein in die Berge
Mir die reizende Ferne schien,

Und der Jüngling, der Strom, fort in die Ebne zog,
Traurigfroh, wie das Herz, wenn es, sich selbst zu schön,
Liebend unterzugehen,
In die Fluten der Zeit sich wirft. [7, S.14]

‘Словно богами посланное, сковало волшебство однажды / На мосту меня, когда я мимо проходил, / И сюда в горы / Мне чарующая даль светила, // И юноша, поток, вдаль на равнину тянул за собой, / Грустно-радостно, как сердце, когда оно, само для себя слишком прекрасно, / Чтобы любя погибнуть, / В струи времени бросается’ (*здесь и далее подстрочный перевод наш. – Д. Б.*).

Поэтом как будто улавливается течение времени, и все вокруг преобразается, окружающий ландшафт начинает «говорить» о чем-то. Поток, равно как и вся природа, одухотворяется, становится живым. Река стремится с гор в долину, и уносящийся, еще совсем «юный» («der Jüngling») поток знает, что в конце его ждет гибель, точнее, слияние с чем-то иным, переход в другой мир, может быть, и более прекрасный, но все же неизвестный. Поэтому он течет «грустно-радостно» («traurigfroh»), он предчувствует свою судьбу. Так и лирический герой в городе, матерински одаривавшем поток тенями и источниками, в глядящих вслед убегающего потока берегах, в разрушенной, стареющей крепости, облик которой спасает лишь окружающая вечная природа, и в конечном состоянии покоя под сенью садов видит отражение очертаний и его собственной судьбы.

Как потоки текут с разной быстротой и с разной интенсивностью, следуя по определенному руслу, но меняя способ своего движения, точно так и жизни всего живого текут во времени в неведомую даль. Затронутая в предыдущей оде тема движения потока к гибели с новой стороны раскрывается в оде «Голос народа» («Stimme des Volks», 1800/01), существующей в двух редакциях. Здесь водные течения воспринимаются лирическим героем уже не столько зрением, сколько слухом: «Um unsre Weisheit unbekümmert / Rauschen die Ströme doch auch... // <...> ...und immer bewegen sie / Das Herz mir, hör ich ferne die Schwindenden, / Die Ahnungsvollen, meine Bahn nicht, / Aber gewisser ins Meer hin eilen» [7, S. 49] ‘О нашей мудрости не заботясь, / шумят потоки ведь тоже... // <...> ...и всегда трогают они / мое сердце, лишь только слышу вдали исчезающие, /

Полные предчувствия, не по моему пути, / Но с большей уверенностью спешащие в море'. Поэт словно бы угадывает, что чувствует несущийся к пропасти поток, видя в нем также и олицетворение сущности таинственных законов бытия:

Denn selbstvergessen, allzubereit, den Wunsch
Der Götter zu erfüllen, ergreift zu gern,
Was sterblich ist und einmal offen
Auges auf eigenem Pfade wandelt,

Ins All zurück die kürzeste Bahn, so stürzt
Der Strom hinab, er suchet die Ruh, es reißt,
Es ziehet wider Willen ihn von
Klippe zu Klippe, den Steuerlosen,

Das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu,
Und kaum der Erd entstiegen, desselben Tags
Kehrt weinend zum Geburtort schon aus
Purpurner Höhe die Wolke wieder. [7, S. 49]

‘Потому что самозабвенно, готовый на все, чтобы желание / Богов исполнить, охватывает часто / Все, что смертно и однажды открытым / Взглядом по своей тропе блуждает, // Во вселенную кратчайший путь, так обрушивается / Поток вниз, он ищет покой, влечет, / Тянет против воли его от утеса к утесу, собою неуправляемого // Удивительная тоска по бездне, / И, едва оторвавшись от земли, в тот же день / Возвращается, плача, к месту рождения уже из / Пурпурной высоты облако снова’

В данном случае поток являет собой воплощение подсознательного желания исчезновения, глубоко заложенного во всем живом невольного стремления вернуться в первоначальное лоно, вновь слиться со вселенной. Как преподносится в оде, лишь благорасположение богов природы помогает заглушить это стремление, но иногда оно все же всецело овладевает человеком, а порой даже целыми народами, которые, словно обрушивающийся с крутой скалы поток, отчаянно идут навстречу своему же самоуничтожению и разрушению всего, что они создали.

В этих двух одах топос потока тесно связывается с образом сердца, а вместе с тем и с образом самой жизни. Водные потоки дарят жизнь земле, раздаривают себя. Этот мотив ярко проявляется в оде «Скованный поток» («Der gefesselte Strom», 1801). Здесь нет какого-либо четко очерченного пространства, а время проносится с неимоверной быстротой. В начале стихотворения представлен во многом персонифицированный образ скованного льдом потока. Погруженный в мечтания, он спит и не замечает призывов солнца («der wachende Gott») и отца-океана, зовущего его к себе. Но вдруг, словно пробужденный обращенными к нему словами поэта, вспомнив свой исток, свою первозданную силу, поток начинает оживать, разбивать ледяные оковы, и от его шума просыпается и вся природа, внутри

земли просыпается радость, от которой происходит весна, рождается новая жизнь:

Schon tönt, schon tönt es ihm in der Brust, es quillt,
Wie, da er noch im Schoße der Felsen spielt',
Ihm auf, und nun gedenkt er seiner
Kraft, der Gewaltige, nun, nun eilt er,

Der Zauderer, er spottet der Fesseln nun,
Und nimmt und bricht und wirft die Zerbrochenen
Im Zorne, spielend, da und dort zum
Schallenden Ufer und an der Stimme

Des Göttersohns erwachen die Berge rings,
Es regen sich die Wälder, es hört die Kluft
Den Herold fern und schauernd regt im
Busen der Erde sich Freude wieder. [7, S. 67]

‘Уже звучит, уже звучит у него внутри, наполняет, / Как, когда он еще в лоне скал играл, / Его, и теперь думает он о своей / Силе, могущественный, теперь, теперь спешит он, // Медлительный, он смеется над оковами, / И берет и ломает и бросает разломанные / В гнев, играючи, там и здесь к / Звучащему берегу и от голоса // Сына богов просыпаются горы вокруг, / Шевелятся леса, слышит ущелье / Глашатая вдали и, содрогаясь, пробуждается в / Грудях земли радость снова’.

Исполнив свое героическое предназначение, поток, как сказано в оде, «восходит к бессмертным, / Потому что нигде нельзя ему оставаться, кроме как там, / Где примет его в свои объятия Отец» («...wandelt hin zu Unsterblichen; / Denn nirgend darf er bleiben, als wo / Ihn in die Arme der Vater aufnimmt» [7, S. 67]). Мифологизированный образ потока служит здесь передаче эмоционального подъема, от изначальной замкнутости и неподвижности до стремительного движения, выплеска животворной энергии. Все это в целом соотносится и с идеей того поэтического предназначения, которое в немалой степени возлагает на себя и сам автор стихотворения.

Чувствуя себя провозвестником лучших времен, Гёльдерлин создавал собственную, уникальную поэтическую действительность. Как полагает А. И. Дейч, «она не была точным описанием внешнего мира или прямым отражением его» [2, с. 16]. Подобное можно сказать и об изображении поэтом водных потоков: будь они представлены в виде конкретных рек или же просто в качестве философско-мифологических абстракций, они всегда служат какой-то высшей цели – то ли поэтическому самовыражению, то ли попытке интуитивного постижения мира в его сложнейших внутренних взаимосвязях.

Что же касается именно трех рассмотренных нами од Гёльдерлина, то можно отметить, что во всех них тоpos потока в той или иной степени выступает в качестве универсального образа течения времени, символа

судьбы, но при этом в каждой из них в зависимости от основного посыла стихотворения и заложенного в нем настроения он наполняется своим содержанием, представляя собой один из наилучших способов выражения общего движения чувств человека, то стремящихся низвергнуться в пропасть, то вознестись в небеса.

Библиографические ссылки

1. Булгакова, А. А. Топика в литературном процессе : пособие / А. А. Булгакова ; Учреждение образования “Гродненский государственный университет имени Янки Купалы”. – Гродно : ГрГУ, 2008. – 106 с.
2. Дейч, А. И. Судьбы поэтов: Гёльдерлин. Клейст. Гейне / А. И. Дейч. – М. : Художественная литература, 1968. – 57 с.
3. Синило, Г. В. Функция ландшафта и техника номинации в лирике И. Бобровского / Г. В. Синило // Контексты мировой культуры : сб. науч. статей к 70-летию проф. А. А. Гугнина / отв. ред. Д. А. Кондаков. – Новополоцк : ПГУ, 2011. – С. 166–177.
4. Guardini, R. Hölderlin: Weltbild und Frömmigkeit / R. Guardini. – Leipzig : Hegner, 1939. – S. 568.
5. Heidegger, M. Gesamtausgabe / M. Heidegger. – Bd. 39 : Hölderlins Hymne “Germanien” und “Der Rhein”. – Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 1999. – S. 296.
6. Heidegger, M. Gesamtausgabe / M. Heidegger. – Bd. 53 : Hölderlins Hymne “Der Ister”. – Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 1993. – S. 218.
7. Hölderlin, F. Sämtliche Werke : in 8 Bd. / F. Hölderlin. – Stuttgart : Kohlhammer, 1943–1985. – Bd. 2. : Gedichte nach 1800 / hrsg. von Friedrich Beissner. – Hälfte .: Text. – 1951. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://digital.wlb-stuttgart.de/pdf/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3494611559/divid/LOG_0003. – Дата доступа: 10.12.2021.

ТРАНСФАРМАЦЫЯ ЭСТЭТЫЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ Ў ПАЭЗІІ ВАЛЬЖЫНЫ МОРТ І НАСТЫ КУДАСАВАЙ

А. В. Даніленка

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

annasdanilenko@mail.ru;

наук. кір. – Г. М. Бутырчык, канд. філал. навук, дац.

У артыкуле разглядаюцца магчымыя шляхі змены беларускай эстэтычнай традыцыі, у цэнтры якой змешчана мужчынская існасць, праз пасярэдніцтва сучаснай беларускай жаночай паэзіі. Апісваецца ўплыў творчасці В. Морт і Н. Кудасавай на беларускі літаратурны канон і прагназуецца будучае месца жаночай творчасці ў ім.

Ключавыя словы : жаночая цялеснасць; канон; іншасць; эстэтычныя стратэгія; культурная прастора; В. Морт; Н. Кудасава.

Да другой паловы дваццатага стагоддзя жаночая прысутнасць у літаратуры была ў пэўнай ступені маргіналізаванай. Запыт на паўнаўвартасную рэалізацыю жанчыны як творцы быў асэнсаваны Элен Сіксу (Hélène Cixous) у праграмным эсе «Смех медузы» («The Laugh of the Medusa») і сфармуляваны ў тэзісе: «Write your self. Your body must be heard» [7] (Напішы саму сябе. Тваё цела павінна быць пачутае) [тут і далей пераклад на беларускую мой. – А. Д.]. Дэклараванне жаночай цялеснасці аказалася адной з самых прадуктыўных феміністычных стратэгий і дазволіла жанчыне замацавацца ў статусе самастойнай «Іншай», незалежнай ад мужчынскай існасці ў сваіх творчых актах. Цела жанчыны, сканструяванае праз тэкст, паспрыяла стварэнню канцэпцыі жаночай творчай і гістарычнай пераемнасці «ад маці да дачкі» (ад цела тэксту да цела тэксту), больш інтымную і цялесную, чым традыцыйная мадэль перадачы ведаў па мужчынскай лініі. Сувязь «маці–дачка» прапаноўвала новую інтэрпрэтацыю не толькі творчай спадчыннасці, але і традыцыі як такой.

Разам з тым для паспяховай адаптацыі і плённага развіцця як канцэпцыі Э. Сіксу, так і кожнай іншай феміністычнай канцэпцыі ў нацыянальнай літаратуры мусіць прысутнічаць не толькі корпус сучасных тэкстаў жаночага аўтарства, але і магчымасць аналізу твораў у храналагічным аспекце, то-бок наяўнасць і шырокая даступнасць тэкстаў папярэдніх эпох. Так становіцца магчымым фарміраванне «альтэрнатыўнай лініі развіцця» літаратурнай традыцыі, а разам з тым рух гэтай лініі ад літаратурнай перыферыі да літаратурнага канона.

Літаратурны канон, які ёсць часткай культурнай памяці нацыі, складае сабой, паводле дэфініцыі Яна Асмана (Jan Assmann), «the characteristic store of repeatedly used texts, images and rituals specific to each society, whose “cultivation” serves to stabilize and convey that society’s self-image» [6] (Характэрны масіў шматкроць выкарыстаных тэкстаў, вобразаў і рытуалаў, адрозных для кожнага з грамадстваў, «культывацыя» якіх служыць стабілізацыі і выражэнню самаўспрымання дадзенага грамадства). У беларускай літаратуры, як і ў кожнай з літаратур посткаланіяльных, працэсы масавага ўзнаўлення тэкстаў адбываліся нерэгулярна. Забарона на выкарыстанне беларускай мовы і пераход літаратурнай творчасці амаль цалкам у вусную традыцыю значна пашырылі межы канона і зрабілі яго варыятыўным. Пры гэтым, застаючыся адзіным культурным сродкам кансалідацыі нацыі, пасля свайго частковага пісьмовага аднаўлення ў савецкі перыяд беларускі літаратурны канон наадварот застыў у вузкіх межах азначанага корпуса тэкстаў, згубіўшы здольнасць да трансфармацыі. Кансерватызацыі канона судзейнічала не толькі ідэалагічная, але і сітуацыйная абмежаванасць. Ранейшая размытасць і варыятыўнасць паспрыяла працэсам замкнення канона ў межах тэкстаў, якія адпавядалі некалькім зместавым параметрам. Па-першае, «кананічныя тэксты» мусілі замацоўваць асноўныя рысы нацыянальнай эстэтыкі, «культурны код» у

масавым яго разуменні. Па-другое, перад літаратурным канонам стаяла задача фіксавання этапаў развіцця беларускай культуры ва ўмовах масавага яе цэнзуравання. Канон павінен быў быць максімальна *інфарматыўным*, але ў той жа час ён быў скрайне *селектыўным*. Гэтыя спецыфічныя рысы перашкодзілі трансфармаванню беларускага літаратурнага канона ў пазнейшыя часы і стварылі сітуацыю, у якой жаночая прысутнасць у каноне выяўлялася амаль немагчымай.

Варта таксама адзначыць, што штучная ізаляцыя беларускай літаратуры ад сусветнага літаратурнага працэсу цягам дваццатага стагоддзя выключала інтэграцыю якіх-кольвек новых канцэпцый у літаратурны рух і запавольвала яго развіццё. Адпаведна, сучасная беларуская жаночая паэзія мусіла сутыкнуцца з некалькімі задачамі. Як частка агульнай нацыянальнай літаратуры, яна мае дачыненне да рэнавацыі канона, маючы мэтай вывесці літаратуру жаночага аўтарства з перыферыйных пазіцый. Разам з тым рух да канона не можа быць рэалізаваным без прышчаплення літаратуры пэўных новых поглядаў і тэорый.

Дзеля таго каб якая-кольвек трансфармацыя канона была магчымай, творы, што яго складаюць, павінны разглядацца не паасобку, а як пэўная арганізаваная сістэма эстэтычных поглядаў і стратэгий, якая ў выпадку беларускай літаратуры мае ў сваёй аснове моцны патрыярхальны пачатак. Мужчынская існасць гэтых тэкстаў выражаная не столькі ў полавай прыналежнасці іх аўтараў, колькі ў інтэрпрэтацыі фігуры творчага актара, якую яны робяць для культуры цэнтральнай. Творчай воляй надзяляецца выключна аб'ект мужчынскага пола, які дзейнічае згодна з вызначанай традыцыяй эстэтычнай стратэгіяй.

Згодна з меркаваннем Уладзіміра Конана, беларуская эстэтычная стратэгія выражаная ў спецыфічнай «арфічнай» парадыгме, а цэнтральны творчы актар ёсць носьбітам архетыпа Арфея. Вобраз Арфея, адаптаваны культурай ад міфа пра Арфея і Эўрыдыку, у народнай традыцыі трансфармаваўся ў «матыў чароўнага музыкі, увасабленне ўнушальнасці, сугестыўнасці» [2, с. 39]. Узмоцнены і перапрацаваны масавай свядомасцю, ён «стаіць ля вытокаў новай беларускай літаратуры» [2, с. 41], увасобіўшыся і ў апавяданні М. Багдановіча «Музыка», і ў паэме Я. Коласа «Сымон-музыка», якая з'яўляецца адным з найбольш уплывовых для беларускай культуры тэкстаў. «Сымон-музыка» пры гэтым шмат у чым паўтарае структуру антычнага міфа, размяшчаючы пры галоўнай арфічнай фігуры Сымона Ганну, « “распрацоўку” і “рэпрызу” ад вобразу німфы Эўрыдыкі» [2, с. 287].

Суадносіны мужчынскага і жаночага творам і традыцыяй асэнсоўваюцца так, што мужчынская фігура Арфея заўсёды застаецца ў моцнай пазіцыі адасобленага і ўзнёслага творцы, у той час як жаночая Эўрыдыкі ёсць толькі вобразам, носьбіткай пэўнага камплекта рысаў і эстэтычных праяў: *І адзін з іх, вобраз Гані, / Ад усіх ясней-ярчэй / Ззяў, бы*

зорачка ў тумане, / Мілым усмехам вачэй. / Ён і вабіў і смяяўся, / Ён гарнуў к сабе, ён зваў, / Краскай майскаю вагаўся, / Нейкі голас падаваў. / І ў Сымонкі гожа ў сэрцы / Песня пелася сама [1, с. 112]. Сымон выступае ў ролі стваральніка прыгажосці, наватара, які можа змяняць рэчаіснасць, у той час як вобраз Ганны – структурная частка твора (у больш шырокім сэнсе – структурная частка міфа), набліжаная па сваёй статыстычнасці хутчэй да агульнага топасу, чым да сістэмы персанажаў.

Традыцыйная абмежаванасць функцый, якія могуць належаць жаночаму вобразу, значна звужае дыяпазон магчымасцей для выражэння жаночага лірычнага «я» ў сучаснай беларускай паэзіі. Жаночая існасць творцы ўступае ў канфлікт не толькі з ужо выпрацаваным літаратурай наборам мастацкіх сродкаў для выражэння эстэтычных поглядаў, але і з самой мовай (так слова «музыка», што часта ўжываецца для апісання творчага чалавека як такога, формы жаночага роду не мае).

Адной з найбольш плённа развітых у беларускай літаратуры аказалася апісаная вышэй канцэпцыя жаночай цялеснасці, уведзеная ў беларускую жаночую паэзію Вальжынай Морт. Надзвычайная пластычнасць, уласцівая гэтаму метаду, дазволіла яму не толькі трансфармаваць эстэтычную традыцыю ў прасторы паэзіі В. Морт, але і самому трансфармавацца пад яе патрэбы.

Узмацняючы лірычнае «я» дадатковымі жаночымі фігурамі маці («Каб я пра яе ніколі не забывала...» [5, с. 32]) і бабулі («Бабуля», [5, с. 52]), паміж якімі галоўным каналам сувязі, неабвержным пацвержаннем роднасці зноў выступае цялеснасць, паэтка ўкараняе лірычную гераіню не толькі ў мастацкім топасе, але і ў мастацкім хронасе. Пры гэтым ніякае ўзмацненне не можа пазбавіць жаночае «я» ад неабходнасці супрацьстаяння традыцыйным спосабам мастацкага выражэння, дзеля магчымасці здзейсніць выказванне ад жаночай асобы. Канфлікт зместу з «чаканай формай» адбываецца ў тым ліку на структуры твораў В. Морт, якія максімальна далёка адыходзяць ад традыцыйнай для беларускай літаратуры сілаба-танічнай сістэмы вершаскладання, пераходзячы ў форму верлібраў.

Галоўны вынік супрацьстаяння «я» і традыцыі выражаны ў спецыфічных праявах трансфармацыі жаночай цялеснасці, якая апісваецца і фіксуецца лірычнай гераіняй. Фізічны план жаночага вобразу паступова становіцца роўным літарам, пераводзіцца ў разрад слова:

*Цела, што трэба ўпісаць у апошнія клеткі, –
я высмакчу яго імя з любой літары [5, с. 23].*

Цела жанчыны становіцца тэкстуальным у самым літаральным сэнсе, спачатку на ўзроўні графікі, але неўзабаве яго тканкі канчаткова зліваюцца з самім паняткам мовы (такое зліццё магчымае ў тым ліку праз адсутнасць родавага бар'ера паміж граматычнымі катэгорыямі слова «мова» і жаночай існасцю цела):

*мова, што нараджае ўродаў-мужчын,
мова, што нараджае жанчын-жабрачак,
нараджае безгаловых жывёлаў,
нараджае жаб з чалавечымі галасамі [5, с. 44].*

Наданне мове цялесных праяў амаль адзіная магчымасць для «я» жанчыны стаць часткай канона, які, напісаны беларускай мовай, ад падобнай трансфармацыі дэ-факта робіцца адным вялікім складнікам тэарэтычнага неабдымнага жаночага цела. Ад гэтага становяцца магчымымі і больш важкія змены. Так, напрыклад, побач з вобразам зубра, сканструяваным «Песняй пра зубра» М. Гусоўскага, можа паўстаць зменены жаночай прысутнасцю топас:

*Што цяжэй за зубра?
Позірк зубра.
Ельнік стаіць у гірляндах вантробаў.
Нашы вантробы – каўтун дзявочых валасоў.
Мапа нашых лясоў – каўтун дзявочых валасоў [4, с. 46].*

Тэксты, рэканструяваныя з дапамогай жаночай існасці, уяўляюць сабой прыклады адрознай эстэтычнай стратэгіі, якая не ўтрымлівае ў сабе праяў дысбалансу: уся інфармацыя, што павінна перадацца чытачу з вобразам зубра, застаецца нескранутай і перададзенай у поўным аб'ёме. Жаночая прысутнасць ніяк не шкодзіць перадачы іншых сэнсаў.

Разам з тым дзейнічаць выключна ў межах беларускай культурнай прасторы не абавязкова. Выражэнне лірычнага «я» магчымае і праз жаночыя вобразы, запазычаныя з сусветнай літаратуры, – гэтай стратэгіяй карыстаецца Наста Кудасава. Біблейная Саламея (верш «Саламея...» [3, с. 14]), варажбітка Ліліт («Разбягаюцца апні domini...» [3, с. 48]), Асоль з «Чырвоных ветразяў» А. Грына («Адлегласць», [3, с. 80]), Пенелопа з «Адысеі» Гамера («Непрабудныя пенелопіны будні...» [3, с. 64]) у масавай свядомасці перайшлі ў разрад архетыпаў, а таму могуць быць адаптаванымі любой літаратурай без рызыкі згубы сэнсаў па-за кантэкстам. Тым не менш, распрацаваныя на матэрыяле, адрозным ад беларускага, гэтыя вобразы выкарыстоўваюцца хутчэй як элементы для выражэння адасобленых пачуццёвых перажыванняў, а не поўная замена ўсіх праяў жаночай існасці, звязаных з традыцыяй.

Важна заўважыць, што пад літаратурную апрацоўку і далейшае асэнсаванне ў культуры падпалі далёка не ўсе з'явы з народнай культуры. Не былі дастаткова адрэфлексаванымі табуяваныя (праз сваё паганскае паходжанне), звязаныя з уродам і нараджэннем абрады, замовы, заклёны і падобнае, якія былі прэрагатывай жанчын. Яны таксама былі формай мастацтва, але ценевай, неўсвядомленай апазіцыяй да творчасці таго самага «чароўнага музыкі», адрэфлексаванага культурай. У паэзіі Насты Кудасавай водгулле гэтай творчасці атрымлівае магчымасць

увасобіцца ў раслінавыя матывы, з якімі зліваецца лірычная гераіня (вершы «Верасень» [3, с. 14], «Закунежыла б...» [3, с. 62], «Плячо» [3, с. 86] і інш.), а таксама атаясамліваецца мужчынскі пачатак:

*Рысі ў сініх ляхах асінавых
пазіраюць вачыма дзікімі.
Еду я чалавекаспынам,
і нікому не Эўрыдыка,*

*Толькі лес мне ў Арфеі просіцца,
клён далоньмі ілье ўкаханымі [3, с. 78].*

Так фарміруецца яшчэ адна эстэтычная стратэгія, па сваёй сутнасці ўкарэненая ў традыцыю, аднак дастаткова сінкрэтычная, каб ёй не належыць. Гарманічнае ўзаемадзеянне вобразаў сусветнай культуры (якія набліжаюцца ў творчасці Н. Кудасавай па сваіх праявах да літаратурных тропаў) і беларускага топасу трансфармуюць кананічныя суадносіны мужчынскага і жаночага, падказваючы магчымасці для іх ураўнаважвання.

Як лірыка В. Морт, так і лірыка Н. Кудасавай, змяняючы эстэтычную традыцыю і карыстаючыся пры гэтым адрознымі сродкамі, канону не шкодзяць. Ён не губляе ў інфарматыўнасці альбо ў мастацкіх вартасцях: «Canon changes, and the changes renew the supply of pleasure» [8] (Канон змяняецца, і змены аднаўляюць прыток асалоды).

Любыя трансфармацыі (асабліва ў рэчышчы эстэтыкі) робяцца для літаратуры штуршком наперад. Паспяхова прынятыя культурай, эстэтычныя стратэгіі, прапанаваныя Настай Кудасавай і Вальжынай Морт, могуць стаць адным з рашэнняў праблемы селектыўнасці беларускага літаратурнага канона. Чым больш разнастайныя тэксты будуць мець шанец на тое, каб застацца ў культурнай памяці, тым больш якасным і дасканалым будзе «культурны код» нацыі.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Колас, Я. Сымон-музыка: [паэма] / Якуб Колас. – Мінск : Народная асвета, 1968. – 243, [2] с.
2. Конан, У. М. Выбранае / Уладзімір Конан. – Мінск : Смэлтак, 2009. – 535 с.
3. Кудасава, Н. Вясна. Вуснам цесна: вершы, пераклады, проза / Наста Кудасава. – Мінск : Кнігазбор, 2021. – 186 с.
4. Морт, В. Песні для мёртвых і ўваскрэслых / Вальжына Морт. – Мінск : Выдавец А. М. Янушкевіч, 2022. – 102, [1] с.
5. Морт, В. Эпідэмія ружаў: [вершы, проза] / Вальжына Морт. – Vilnius [Вільнюс] : Логвінаў, 2017. – 97, [2] с.
6. Assmann, J. Collective Memory and Cultural Identity/ J. Assmann. – The University of Chicago Press, 1995. – Спосаб доступу : <https://www.jstor.org/stable/3173239?origin=JSTOR-pdf>. – Дата доступу: 10.04.2022.

7. Cixous, H. The Laugh of The Medusa / H. Cixous. – The University of Chicago Press, 1976. – Спосаб доступу : <https://www.jstor.org/stable/3173239?origin=JSTOR-pdf>. – Дата доступу: 02.04.2022.
8. Kermode, F. Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon / F. Kermode. – Oxford University Press, 2004. – Спосаб доступу : <https://by1lib.org/book/1050947/aef402>. – Дата доступу: 15.04.2022.

ЭСТЭТЫЧНЫ АСПЕКТ КАТЭГОРЫІ ХАРАСТВА Ў ТВОРЧАСЦІ УЛАДЗІМІРА ЖЫЛКІ

А. В. Даніленка

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

annasdanilenko@mail.ru;

наук. кір. – Г. М. Бутырчык, канд. філал. навук, дац.

У працы разглядаецца магчымасць суаднясення катэгорыі хараства ў творчасці Уладзіміра Жылкі з катэгорыяй класічнага эстэтычнага прыгожага. Аналізуюцца дадатковыя кампаненты і значэнні, прыналежныя катэгорыі, якія спрычыняюцца да азначэння хараства ў паэзіі У. Жылкі як сугестыўнага феномена.

Ключавыя словы : эстэтыка; эстэтычны погляд; катэгорыя хараства; сугестыўнасць; літаратурны напрамак; У. Жылка.

Катэгорыі эстэтыкі, успрынятыя як абсалютныя, то-бок усёахопныя і трывала выражаныя ў найбольш шырокай апазіцыі «прыгожае – агіднае», маюць моцны патэнцыял для азначэння аб'ектаў і іх ранжыравання, аднак амаль не могуць быць выкарыстаныя для апісання дынамічных з'яў без штучнага перанясення іх у разрад з'яў статычных. Літаратурны вобраз, які няспынна трансфармуецца з дапамогай тропікі, пры аналізе выключна ў межах катэгорыі эстэтыкі, будзе прадстаўлены значна скажоным. Таму, дзеля захавання дынамікі вобраза і разам з тым магчымасці яго разгляду з пазіцыі ўпісанасці ў агульную эстэтычную мадэль, да літаратурнага тэксту мусіць быць прымененая катэгорыя «напрамку».

«Напрамак» паэтычнага тэксту магчыма вызначыць у розных яго рэалізацыях, пачынаючы ад рытмікі: у творы, напісаным дактылем, націск, адцягнуты ад канца радка, будзе скіроўваць існасць тэксту ўнутр, адпаведна як анапест – вонкі. У той жа час канцэпцыя «напрамку» мае ў сваім значэнні не толькі складнік пэўнага скіраванага руху, але і імпульсу, які задае гэты рух. У выпадку літаратуры гэты імпульс мае парадаксальны, па сутнасці сваёй па-залітаратурны пачатак, бо сыходзіць ад аўтара.

Такім чынам, дзеля поўнага і дакладнага апісання «напрамку» паэзіі давядзецца парушыць адну з асноўных умоў існавання літаратурнага

тэксту: ягоную бясспрэчную аўтаномнасць, сягаючы да пэўнай факталогіі ў прастору, якая ўжо да твора не належыць. Гэтая акалічнасць пазбаўляе канцэпцыю не толькі значнай колькасці інструментаў, прыдатных для даследавання твора, але і сэнсу прымянення ў цэлым. Тэкст, упісаны ў аб'ектыўную рэчаіснасць, не можа лічыцца мастацкім.

Дзеля прадуктыўнага функцыянавання катэгорыя «літаратурны напрамак» мусіць быць перасэнсаваная і прадстаўленая ў новай якасці, якая будзе абмяжоўваць ягонае існаванне выключна межамі ўнутрытэкставых адносін, дзе пад «аўтарскім імпульсам» будзе разумецца імпульс, які знайшоў выражэнне ў межах паэтычнага тэксту. Так, мастацкі твор, разгледжаны праз прызму ягонага літаратурнага напрамку, мусіць быць зразуметы як пэўная сукупнасць складнікаў, цалкам аўтаномная ў сваіх унутраных узаемаадносінах. Важна разумець, што гэтая акрэсленая сукупнасць складзеная не толькі з элементаў, якія ёсць існасцю літаратурнага твора, але і з тых, якія ўваходзяць у склад тэксту, не з'яўляючыся ягонай непасрэднай часткай (як разгледжаны вышэй аўтарскі імпульс). Такім чынам, уласна напрамак паэтычнага тэксту – гэта пэўная карэляцыя вобразнай і сэнсавай ягоных частак, якая ўключае ў сябе дынамічнае развіццё ў тым ці іншым кірунку.

Суадносна, пашыраючы канцэпцыю напрамку ад аналізу адзінага твора да даследавання пэўнай сукупнасці тэкстаў таго ці іншага пісьменніка, мы пабачым суадносныя стасункі карэляцыі паміж асобнымі творчымі актамі канкрэтнага пісьменніка (напр., паміж вершам і вершам, вершам і паэмай), якія можна, параўноўваючы, успрымаць альбо як элементы супадаючыя, гарманічныя, складнікі адной «звышідэі творчасці», альбо як элементы ў стане суперніцтва, узаемазамаяняльнасці і дысгармоніі, носбіты адной ідэі, якія імкнуцца да данясення яе як мага больш дакладнымі сродкамі, тым самым адмаўляючы кожнаму іншаму падобнаму акту ў адэкватным выяўленні гэтай ідэі. Аднак ані ў першым, ані ў другім выпадку творы не павінны разглядацца ў храналагічным аспекце і ім абмяжоўвацца.

Напрамак паэтычнага тэксту ёсць адным з найбольш зручных спосабаў вывучэння сукупнасці тэкстаў, бо ягоная канцэпцыя не вымагае стварэння класічнай тыпалогіі або характаралогіі вершаў, а таксама не звужае выбарку твораў патрэбай наяўнасці ў іх пэўнага структурнага элемента: акрэсленага і замацаванага на лексічным узроўні вобраза, героя альбо іншага падобнага складніка. Напрамак дазваляе не толькі сягаць да «звязак» паэтычных узроўняў – адпаведна, дапамагаючы вызначаць элементы, якія не маюць пэўнага выражэння на ўзроўні сінтаксічным, лексічным альбо фанетычным, але, тым не менш, існуюць у межах паэтычнага тэксту, – але і без абмежаванняў працаваць з больш складанымі элементамі тэкстаў, якія па сваёй сутнасці набліжаюцца да «ідэй» або «канцэптаў» творчасці аўтара. Разуменне гарманічнай альбо дысгарманічнай прыроды стасункаў ягоных

творчых актаў набліжае да больш трапнага разумення тэматыкі і вобразнасці.

Так, выяўленне эстэтычнага аспекту катэгорыі хараства ў паэзіі У. Жылкі немагчымае без акрэслення катэгорыі хараства ў ягоных тэкстах у цэлым. Разам з тым, паглыбленне ўласна ў творчасць У. Жылкі робіць даследаванне двухвектарным: скіраваным не толькі на акрэсленне «знешніх», звязаных з агульнай эстэтычнай катэгорыяй асаблівасцей, але і асаблівасцей «унутраных», звязаных з вузкім полем дадатковых значэнняў, якія выбудоўваюцца ў лірыцы У. Жылкі вакол катэгорыі хараства.

Адзначым, што сучасная эстэтыка, апісаная А. Баўмгартэнам як «наука, [...] которая постигает и создаёт прекрасное» [8, с. 21], успрымае прыгожае ў мастацтве як кожнае з гарманічных, сугучных паміж сабой узаемадзеянняў: паміж формай і зместам, лініяй і колерам, гукам і мелодыяй і г. д. Класічнае азначэнне Арыстоцеля, у якім прыгожае ёсць «сукупнасцю знаёмых частак, у якой гэтыя часткі знаходзяцца ў парадку» ўжо для XVIII ст. не было вычарпальным, аднак закладвала сутнасць катэгорыі. Прыгажосць усё яшчэ працягвала вызначацца гармоніяй, аднак ужо не абмяжоўвалася гармоніяй выключна складнікаў прадмета альбо вобраза. Адпаведна, выражэнне агіднага вызначалася ў хоць якой спробе парушэння суладдзя элементаў. Звяртаючыся да эстэтычнага «прыгожага» і ягонага адлюстравання ў катэгорыі хараства У. Жылкі, мы ў першую чаргу звяртаемся да шукання пэўнай «ідэальна гарманічнай прапорцыі» як паміж часткамі вобразнага, «матэрыяльнага» выражэння хараства, так і паміж матывамі, што яго атачаюць.

Найбольш відавочны прыклад з’яўлення і выражэння гэтай катэгорыі ў паэзіі Жылкі – верш «Хараство», напісаны ў форме італьянскага санета [1, с. 57]. Гэты твор – частка Пражскага перыяду ягонай творчасці, звязанага з навучаннем Уладзіміра Жылкі ў Пражскім універсітэце. Пры гэтым Прага ў 1923 г. мела безумоўную пазіцыю моцнага культурнага цэнтра, здольнага даць пачатак уплывовай «пражскай школе». Верш «Хараство» напісаны У. Жылкам у класічнай санетнай форме, вернутай у беларускую літаратурную традыцыю Максімам Багдановічам, упісаны ў Багдановічаўскую парадыгму звароту да «тэмы высокага». Тым самым твор як найбольш аддалены ад усіх мадэрнісцкіх напрамкаў, папулярных у той час: верш «Хараство» рэтраспектыўны не толькі тэматыкай, але і выкананнем, як бы пазачасовы.

Цвёрдая форма – адзін з найбольш звязаных са статычнасцю паняткаў, бо такая арганізацыя тэксту вымагае ад аўтара не толькі падпарадкавання вызначаным правілам рыфмоўкі, аднак і супадзення з акрэсленым памерам (у выпадку санета – пяцістопным альбо шасцістопным ямбам), а таксама пэўных «сэнсавых» патрабаванняў, завершанасці думкі ў кожным катрэне і тэрцэце. Спалучаючы ў сваёй будове ўсе гэтыя чыннікі, санет мусіць

выяўляць сабой пэўнае «лінейнае разгортванне» дамінанты, выражанай у ягонай назве.

Першы катрэн раздзяляе топас твора на дзве ўяўныя часткі: адну выразна матэрыяльную, падкрэслена «людскую», апісаную ў вобразах «трывожных сноў» [1, с. 57] і «блудных цёмных дарог» [1, с. 57], і эфімерную, не апісаную ніяк, але ўзвышаную, у якой існуе само хараство. Яно ўяўнае, не толькі пазачасовае, але і пазাপрасторавае, не мае адпаведнікаў у матэрыяльным свеце, ад таго недасяжнае для «будзённых трывог» [1, с. 57]. Гэта своеасаблівая «экспазіцыя» вобраза, канстатацыя ягонай сутнасці – і ў тым жа ягонай недасяжнасці.

Вобраз хараства выбудоўваецца паступова, ведучы да заканамернага падагульнення, «выніку» ў апошнім тэрцэце. У выпадку твора Жылкі гэтая «лінейная сэнсавая пабудова» вядзе да раскрыцця вобраза хараства праз апазіцыю:

*Так дробная вясковая дзятва
З-пад курных стрэх (прытулак іх убогі)
Да рэчкі бег кіруе на разлогі,
Дзе яснасьць вод і золата жарства [1, с. 57].*

На першы погляд, гэта не ёсць паказчыкам вобразнага дысанансу ўсярэдзіне верша, бо нагадвае класічнае эстэтычнае супрацьпастаўленне «прыгожае – агіднае», кожны складнік якога не можа існаваць без іншага, бо рызыкуе згубіць магчымасць уласнага выражэння. У такім выпадку «курным стрэхам» павінна супрацьстаяць чыстае, «дыстыляванае», абсалютнае ў кожным сваім выражэнні хараство, трывала выпісанае ў апошніх двух тэрцэтах. Аднак апошні з тэрцэтаў, упісваючы ў тэкст чаканую чытачом метафару «ўсмешка дасканаласці» (праяву абсалютнасці хараства), уводзіць яшчэ і нечаканы вобраз «тугі»:

*Дзе дасканаласці чаруе ўсмешка.
Ды дзіўна неяк: хістка сцежка
І да яго вядзе людство туга [1, с. 57].*

Магчыма разгледзець гэта як паўтарэнне матываў першага радка санета, у якім вядзецца пра «Нясны і трывожны сны людства» [1, с. 57], але эстэтычная апазіцыя выяўлецца парушанай, бо хараство не ёсць у выніку абсалютным і трывалым, што можа быць успрынятае як праява дысгармоніі.

Разам з тым, само «хараство», апісанае Жылкам, у санеце выражаецца прадметна. Яно – «прытулак [...], дзе адпачыць ільга» [1, с. 57]. Улічваючы лінейнае разгортванне думкі, абумоўленае структурай твора, вобраз хараства ў У. Жылкі канцэнтруецца ў пастаральным пейзажы з «яснасцю вод» і «жарствой золата» (спалучэнні двух абсалютных па выражэнні колераў – яснага блакітнага і залатога). Разам з тым, гэта адзін з найбольш тыповых па сваім выражэнні для беларускай літаратуры пейзажаў (і

колерава, і фактурна), як у аспекце фальклорнай творчасці («Туман ярам, туман даліною» [2, с. 14]), так і ў аспекце літаратурных твораў («Асенні вецер» Н. Арсенневай). Такім чынам, вобраз хараства ў У. Жылкі набывае яўную сугестыўнасць, якая, згодна з перакананнямі Аляксандра Весаляўскага, «определяет нормы изящного» [3, с. 71].

Адпаведна, мусіць быць вырашанае пытанне, ці вобраз «тугі», які ўзнікае ў Жылкі пры апісанні хараства, таксама мае сугестыўную натуру і з'яўляецца следствам сугестыўнасці самога вобраза хараства і яго складнікам? Ці сугестыўнае па сваёй сутнасці хараство ўвогуле можа быць суаднесенае з якой-кольвек эстэтычнай катэгорыяй, калі «прыгожае» ёсць універсальным і ідэальным? Ці не адмаўляе «туга» пры «харастве» магчымасці ўтварэння ў рамках творчасці У. Жылкі апазіцыі, без якой азначэнне «хараства» не можа быць выражанае дастаткова поўна?

Прасочым за рэпрэзентацыяй матываў з санета «Хараство» ў іншых творах, звяртаючыся да вобразу «тугі» ў спалучэнні з «хараством» у розных формах. Верш «Душа мая тужлівая...» [1, с. 36], цэнтр якога – метафарычная «лілея між балот», сімвалічнае адлюстраванне ідэальнай прыгажосці, пры ідэйным супадзенні твора з санетам «Хараство», тым не менш, разгортваецца ў іншым напрамку. Праз моцны, абсалютны ў сваёй сутнасці і нават у сваёй колеравай гаме (апісанай прыметнікам «белая») вобраз лілеі, твор робіцца цэнтрычным, замкнёным на адным вобразе. Спрыяе гэтаму эфекту ў тым ліку змена тропікі. Усё кола дадатковых значэнняў, прыналежных вобразу хараства ў аналізаваным вышэй санеце, цяпер становіцца ягонымі складнікамі ў выглядзе эпітэтаў: «усмешка дасканаласці» пераўвасабляецца ў белы колер «лілеі між балот» [1, с. 36], а «туга», якая ў санеце «вяла людство», цяпер апісвае «тужлівую душу».

Такім чынам, вобраз лілеі пачынае валодаць многымі канатацыямі, што прыводзіць да змены прасторавай сутнасці «агіднага», якое цяпер не проста змяшчаецца ў топасе твора, але «разгортваецца вакол» вобраза лілеі, бесперапынна зважаючы на яе прысутнасць:

*Наўкол жа ціна брудная,
І плесня, й гадкі пах,
Чыесь ўздыхі трудныя,
Нуда і нейкі жах [1, с. 36].*

Вобраз лілеі робіцца чыннікам, які абумоўлівае прысутнасць кожнага іншага вобраза ў вершы, пры гэтым не змяняючы сутнасці катэгорыі хараства, адлюстраваннем якой яна з'яўляецца. У адрозненне ад больш абстрактных «яснасці вод» і «жарствы золата», вылучаных у якасці рэпрэзентатараў хараства вышэй, вобраз лілеі ёсць больш аб'ектываваным, але значэнні «тугі» і «ідэальнасці» пры ім засталіся нязменнымі. Пры яўным супадзенні ідэй, санет «Хараство» і верш «Душа мая тужлівая...» не

ўступаюць у стасункі суперніцтва праз трансфармацыю катэгорыі хараства імі выражанай, а разам з ёй і напрамкаў твораў.

Яўным пацвержаннем трансфарматыўнасці хараства ў творчасці У. Жылкі можа служыць у тым ліку верш «Смяротны пах», дзе вобраз хараства не мае выражанага азначэння, як і вобраз агіднага. Ад прадметнасці яны пераходзяць у катэгорыю абстрактнай. Пры гэтым «матэрыяльна» агіднае выражаецца праз працэс памірання:

*Ёсць боль затоенай тугі
У кволым паху звялых кветак
Нібы ў канання час благі
Ім родны марыцца палетак [1, с. 49].*

Вобраз тугі ўзнікае сярод прыметнікаў «звялых» і «благі», у выразна негатыўным кантэксце, хаця метафарычны «боль тугі» належыць да аб'ектаў-носьбітаў хараства. У выніку «хараство» і «агіднае» раскрываюцца праз узаемадзеянне:

*І рانیць звонкіх галасы,
І чулася ветру незвычайна,
І хараство густой расы
Прачыстай валадалі тайнай.
І не дазнаў ніхто б яе,
Калі б не гэты пах смяротны,
Што дымам кадзіва ўстае,
Такі тужлівы і маркотны [1, с. 50].*

Вобраз хараства зноў перажывае трансфармацыю, робячыся выражэннем «прачыстай тайны», але захоўваючы кампанент ідэальнасці (эпітэт «прачыстая») і нязменнае значэнне «тужлівасці».

Варта адзначыць, што туга і ідэальнасць у паэзіі Уладзіміра Жылкі застаюцца трывала ўкараненымі пры вобразе хараства як у яго больш матэрыяльных (напр. «Цяжэй ланцугоў» [1, с. 103], «На ростані» [1, с. 47], «Пралескі» [1, с. 32]), так і ў менш матэрыяльных выражэннях (напр. «Твае блакітнасці нязменны...» [1, с. 60], «Лепей жабрачы лёс» [1, с. 49]). Пры гэтым ані вершы ўнутры гэтых дзвюх груп, ані групы як такія не могуць лічыцца ўзаемазамяняльнымі: катэгорыя хараства з'яўляецца для іх сродкам аб'яднання ў межах адной тэмы, аднак адрозненні палягаюць у плоскасці выражэння ідэі.

Такая варыятыўнасць у выяўленні катэгорыі хараства, якая множнасцю форм набліжаецца да ўсёахопнасці, безумоўна, нагадвае гэтай сваёй праявай катэгорыю эстэтычнага «прыгожага», аднак такое суаднясенне немагчымае. Катэгорыя хараства ў Жылкі, пры ўласцівым ёй кампаненце ідэальнасці, скрайнасці выражэння, можа быць апісаная праз антанімічнае ёй агіднае. Гэта магчымаць закладезена ў кампаненце тугі, прыналежным сутнасці катэгорыі хараства, выпісанай у творчасці У. Жылкі. Праз «тугу» і «тужлівасць», узмоцненыя часам да «трагічнасці»,

хараство ў вершах У. Жылкі можа быць апісанае з дапамогай тропікі, якая ўтрымлівае ў сабе выразнае негатыўнае значэнне. У класічнай эстэтыцы выражэнне і апісанне існасці «прыгожага» праз існасць «агіднага» не можа адбыцца па азначэнні.

Хараство ў творчасці Уладзіміра Жылкі заўсёды моцнае ў сваім выражэнні (праз наяўны ў ім кампанент «ідэальнасці»). Адпаведна, яно патэнцыйна мацнейшае за ўсе астатнія вобразы ў вершы, што ёсць падставай для эвалюцыі хараства па-за межы выключна катэгорыі. Сутнасць катэгорыі хараства ў Жылкі набліжаецца па сваіх якасцях да спосабу выражэння, бо хараство ў ягонай паэзіі ёсць, ва ўсіх сваіх варыянтах, метадам своеасаблівай інтэрпрэтацыі мастацкай рэчаіснасці, тым чыннікам, які абумоўлівае метаад нарацыі. Характарыстыка хараства, якая даецца ў тым ці іншым вершы, загадзя вызначае топас і тропіку, якой будзе апісаная пазасталая мастацкая рэчаіснасць. Хараство дамінантнае над вершам, нават калі не ёсць цэнтральным вобразам.

Уладзімір Калеснік схільны звязваць гэтую асаблівасць Жылкавай паэзіі з «рамантычнай сістэмай эстэтычных каштоўнасцей» [7, с. 187]. Згодна з ягоным меркаваннем, моцная, аспектная вобразнасць У. Жылкі ёсць праявай пэўнага «звужанага разумення жыцця» [7, с. 185], якое неабходнае, каб раскрыць катэгорыю прыгажосці цалкам. Мастацкі метаад падпарадкоўваецца ідэі – «галерэя вобразаў» не можа адказаць на пытанне пра сутнасць хараства, адпаведна, уся вобразная сістэма вершаў працуе на выяўленне праяў прыгожага.

Адсюль «напружанасць момантаў дыктуе і падвышэнне рэгістру ацэнак, [...] адхіляе разуменне хараства як чагосьці мернага, зраўнаважанага, “нармальнага”» [7, с. 187]. Катэгорыя хараства ў пэўным сэнсе ненатуральная, магчыма, звышнатуральная: яе ўплыў на топас і вобразнасць верша не можа быць станоўчым, бо «выводзіць твор з раўнавагі», прымушае яго падпарадкоўвацца.

Разам з тым, кампанент «тугі» ў катэгорыі хараства можа з’яўляцца больш пераканаўчай адзнакай сугестыўнасці, чым аналізаваны раней колеравы складнік. Хараство ў Жылкі не мае трывалага выражэння: адпаведна, колеравыя адзнакі ў ім таксама не заканамерныя. Аднак сугестыўнасць сягае далей за форму выражэння, да сутнасці катэгорыі.

«Тужлівае хараство» – гэта адзін з найстарэйшых матываў, які адбіваецца ў фальклору. Прыгажосць, праз сваю выбітнасць вырачаная на смерць, прыгажосць, якая ярка і імкліва палае, а потым згасе, прыгажосць, якая квітнее ў брыдзе, – усё гэта апявалася як адны з найбольш яркіх перажыванняў (напр. песні «Чырвоная калініца» [2, с. 15], «Ой, там, на гаре» [2, с. 19], «Не радзіла мяне маці» [2, с. 37]).

Цягам развіцця беларускай літаратуры «тужлівае хараство» трывала ў ёй укаранівалася, падмацаванае развіццём мовы (да слова «смутак» у слоўніку М. Клышкі пададзена 26 сінонімаў), гістарычнымі фактамі і

ментальнасцю беларускіх аўтараў, якія свядома ці несвядома часткова трансліравалі менавіта гэта спалучэнне ў свае творы, калі судакраналіся з тэмай прыгажосці ўвогуле. З лёгкасцю знаходзім гэты матыў у творчасці папярэдніка У. Жылкі, М. Багдановіча (напр. верш «Упалі з грудзей Пана Бога...» [5, с. 69]), у паэзіі Жылкавага сучасніка У. Дубоўкі (напр. верш «Цішыня... Галасы... Разнабой» [4, с. 64]) і нават у сучаснай беларускай літаратуры (напр. верш М. Бараноўскага «Мне падабаецца безмеж марская...» [6, с. 26]). Аднак менавіта Уладзімір Жылка найбольш далікатна распрацаваў катэгорыю характа, надаючы ёй такую мастацкую і эстэтычную моц, якая спрыяла яе афармленню ў асобны феномен, эстэтычны погляд, які, па-за аўтарскім імпульсам, уключае ў сябе імпульс, сфармуляваны асаблівасцямі светапогляду нацыі. Кампаненты «ідэальнасці» (дамінантнасці) і «тугі» (трагічнасці), прыналежаць катэгорыі характа ў ягонай паэзіі, акрэсліваюць катэгорыю як сугестыўную і не падобную да класічнага эстэтычнага «прыгожага» праз адсутнасць абсалютнай натуральнай гармоніі складнікаў.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Жылка Ул.* Выбраныя творы/ Укладанне, прадмова і каментарыі М. Скоблы – Мн: «Беларускі кнігазбор», 1998.- 358 с.
2. Фальклорныя песні Прыбядскага краю /уклад. Л. Ф. Вырко. — Мінск : Кнігазбор, 2013. — 116 с.
3. *Веселовский, А.* Историческая поэтика / Александр Николаевич Веселовский. – СПб. : ООО «Издательство Пальмира»; М. : ООО «Книга по Требованию», 2017. – 383 с.
4. *Дубоўка, У.* Вершы. Паэмы. Крытыка / Ул. Жылка. Вершы. Паэмы. Крытыка / Я. Пушча ; уклад. і камент. І. Э. Багдановіч ; навук. рэд. Я. А. Гарадніцкі.- Мінск : Мастацкая літаратура, 2016. – 726 с.
5. *Багдановіч, М. А.* Выбраныя творы / Максім Багдановіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2021. – 255 с.
6. *Бараноўскі, М.* VOLUMEN.2 : вершы / Міхал Бараноўскі. – Мінск : Медысонт, 2020. – 102 с.
7. *Калеснік, У.* Ветразі Адысея : Уладзімір Жылка і рамантычныя традыцыі ў беларускай паэзіі / У. Калеснік – Мінск, 1977. – 315 с.
8. *Баумгартен А. Г.* Эстетика. / А. Г. Баумгартен – М.: Издательство Университета Дмитрия Пожарского, 2021. – 760 с.

ФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ПОЭЗИИ ПАУЛЯ ФЛЕМИНГА

М. Д. Загорская

Белорусский государственный университет, г. Минск;

mzagorskaa28@gmail.com;

науч. рук. – Г. В. Синило, канд. филол. наук, доц.

Целью данного исследования является выявление ключевых философских проблем поэзии выдающегося немецкого барочного поэта Пауля Флеминга. Показана корреляция философской проблематики его лирики и мироощущения барокко – нестоических идей, проблемы времени и вечности, темы *vanitas mundi*. Утверждается, что религиозно-философское и художественное осмысление этих проблем у П. Флеминга тесно связано с библейской архетекстуальностью, постоянным диалогом поэта с Библией, особенно с Книгой Экклесиаста.

Ключевые слова: Пауль Флеминг; немецкая поэзия барокко; нестоицизм; *vanitas mundi*; Библия; Книга Экклесиаста.

Пауль Флеминг – один из наиболее выдающихся немецких поэтов XVII века, в творчестве которого ярко репрезентировано барокко – и в плане мироощущения, и в плане поэтики и стилистики. П. Флеминг – прежде всего поэт-философ, в центре усилий которого кардинальные проблемы, поставленные его эпохой: проблема *vanitas mundi* – бренности мира, его трагизма, еще более усиленного ужасами Тридцатилетней войны, осмысление места и предназначения человека в этом мире, его ответственности перед собой, временем и Богом.

Барокко закономерно стало главным художественным направлением в немецкой литературе XVII в. Именно трагизм немецкой жизни, что породила война, дает возможность ярче зазвучать мотивам барокко о бренности, хрупкости и ничтожности человеческой жизни. Также XVII в. отличается повышенным вниманием к Библии и библейским текстам, а в особенности к Книге Экклесиаста. Эта книга, с ее мотивами бренности бытия и абсурдности жизни, становится одним из базовых текстов для поэзии барокко, точнее – архетекстом, смысло- и текстопорождающим текстом, прежде всего потому, что в центре этой библейской поэмы – абсурдность, бренность бытия и поиски вопреки этому смысла жизни (см. подробнее [4]). Белорусская исследовательница Г. В. Синило отмечает: «Несомненно, ведущим мировоззренческим принципом барокко и одновременно его генеральной темой является *vanitas mundi* (“бренность мира”) – видение мира в бесконечной изменчивости, текучести, постоянном непостоянстве» [3].

Познание универсальных категорий бытия, ощущение непосредственной причастности глобальному времени составляют характерные черты внутреннего мира личности писателя XVII в., что ярко

и неповторимо отражает творчество немецких авторов и главным образом творчество Пауля Флеминга.

Многогранная личность П. Флеминга – натуралиста, ученого-путешественника, магистра искусств и доктора медицины, была ярким и убедительным примером мужества и оптимизма.

В его лирике важное место занимает неостоицизм – философия, которая исходит из того, что мир дисгармоничен и полон зла, но одновременно утверждает способность человека противостоять злу, сохраняя верность самому себе и Богу. Основное правило достойной жизни состоит в том, что человек не должен уступать страстям, но должен подчиняться Богу. Хотя у человека есть свобода воли, все, что происходит, находится под контролем Бога и, наконец, имеет тенденцию к добру. Человек, который соблюдает это правило, свободен, потому что его не побеждают инстинкты. Он спокоен еще и потому, что все материальные удовольствия и страдания для него неважны.

В неостоицизме мы замечаем сильное вторжение религиозного чувства, которое иначе расставляет духовные акценты старой Стои. В сочинениях новых стоиков мы находим целую серию параллельных Библии (а в сущности, почерпнутых из нее) идей, как, например, родство всех человеческих душ в Боге, универсальное братство, необходимость снисхождения к человеку, любовь к ближнему и даже любовь к врагам и ко всем, кто творит зло.

Эти идеи неостойческой философии нашли отражение в сонете П. Флеминга «An sich» («К себе»):

Sei dennoch unverzagt! Gib dennoch unverloren!
Weich keinem Glücke nicht, steh höher als der Neid,
vergnüge dich an dir und acht es für kein Leid,
hat sich gleich wider dich Glück, Ort und Zeit verschworen.

Was dich betrübt und labt, halt alles für erkoren;
nimm dein Verhängnis an. Laß alles unbereut.
Tu, was getan muß sein, und eh man dir's gebeut.
Was du noch hoffen kannst, das wird noch stets geboren.

Was klagt, was lobt man noch? Sein Unglück und sein Glücke
ist ihm ein jeder selbst. Schau alle Sachen an:
dies alles ist in dir. Laß deinen eitlen Wahn,

und eh du fürder gehst, so geh in dich zurücke.
Wer sein selbst Meister ist und sich beherrschen kann,
dem ist die weite Welt und alles untertan [5].

‘Тем не менее будь непоколебим! Не дай себя потерять! / Не отказывайся от счастья, будь выше зависти, / довольствуйся самим собой и будь осторожен, не считай бедой то, / что счастье, место и время сговорились против тебя. // То, что тебя огорчает

и услаждает, считай, что все выбрано; / прими свое прошлое. Оставь все без раскаяния [Не сожалея ни о чем]. / Делай то, что должно быть сделано, и раньше, чем тебе приказывают. / На что ты еще можешь надеяться, так это на то, что все свершится. // На что жалуешься, что еще хвалишь? Несчастье и счастье каждого / в нем самом. Посмотри на все вещи: / все это внутри тебя. Оставь свое тщеславное увлечение, // и всякий раз, когда ты идешь за ним, возвращайся в себя. / Тот, кто сам себе хозяин и может владеть собой, / тому подвластен обширный мир и все' (здесь и далее подстрочный перевод наш. – М. З.).

Будь тверд без черствости, приветлив без жеманства,
Встань выше зависти, довольствуйся собой!
От счастья не беги и не считай бедой
Коварство времени и сумрачность пространства.

Ни радость, ни печаль не знают постоянства:
Чередование их предреши судьбой.
Не сожалея о том, что сделано тобой,
А исполняй свой долг, чурась окаянства.

Что славить? Что хулить? И счастье и несчастье
Лежат в тебе самом!.. Свои поступки взвесь!
Стремясь вперед, взгляни, куда ты шел поднесь.

Тому лишь, кто, презрев губительную спесь,
У самого себя находится во власти,
Подвластна будет жизнь, мир покорится весь!
(Перевод Л. Гинзбурга) [2, с. 209]

Охваченный жаждой глубокого познания мира и всесторонней личной самореализации, Флеминг в сонете призывает своих современников проявлять стойкость в любых самых неблагоприятных и даже безнадежных обстоятельствах: «Sei dennoch unverzagt. Gib dennoch unverloren!... / und acht es für kein Leid, / hat sich gleich wider dich Glück, Ort und Zeit verschworen» ('Тем не менее будь непоколебим! Не дай себя потерять! / не считай бедой то, / что счастье, место и время сговорились против тебя'). Поэт учит читателя принимать жизнь такой, как она есть: «Was dich betrübt und labt, halt alles für erkoren» ('То, что тебя огорчает и услаждает, считай, что все выбрано'). Автор словно творит жизнь и судьбу, он советует никогда ни о чем не жалеть и не каяться: «Laß alles unbereut» ('Оставь все без раскаяния [Не сожалея ни о чем]'), не поддаваться зависти: «Steh höher als der Neid» ('будь выше зависти'). Поэт выражает уверенность в том, что каждый человек сам выступает творцом собственной судьбы: «Sein Unglück und sein Glücke / Ist ihm ein jeder selbst» ('Несчастье и счастье каждого / в нем самом'). Флеминг настаивает на необходимости искать и находить источник добродетели внутри себя, углубляясь в свой внутренний мир. Такое настроение показательно для эпох, которые находились под угрозой разрушительных кризисных социально-исторических событий.

Сонет «К себе», само название которого отсылает к одноименному трактату знаменитого римского стоика Марка Аврелия, очень показателен для эпохи неостоицизма, главная идея которого состоит в том, чтобы сохранить свое «Я», быть верным самому себе. Название сонета несет в себе сверхпонимаемые назидательно-пророческие ценности, характерные для барокко: «К себе» – здесь значит к каждому.

За три дня до своей смерти Флеминг сам сочинил свою эпитафию – сонет «Herrn Pauli Flemingi der Med. Doct. Grabschrift...» («Господина Пауля Флеминга, доктора медицины, надгробная надпись...»), в котором неостойческая тема мужественного страдания переплетается с горделивым мотивом гораціанского «Памятника». Никто другой не смог бы это сделать лучше, чем сам Пауль Флеминг.

В сонете поэт писал, что был готов покинуть этот мир с чувством исполненного долга: «...ich, sag' euch gute Nacht und trete willig ab» [5] («...пожелаю вам спокойной ночи и с радостью уйду в могилу»). Он утверждал, что даже когда он уйдет из жизни, вся Германия будет его слышать, он будет жить, пока будет звучать его поэзия: «Man wird mich nennen hören, / bis daß die letzte Glut diß Alles wird verstören» [5] («Меня будут слышать / до тех пор, пока все не разрушит последний пожар»).

Особенно показательна в сонете последняя строка: «An mir ist minder Nichts, das lebet, als mein Leben» [5] («Во мне нет ничего живого, кроме моей жизни»). Возможно, именно этой фразой Флеминг и говорит читателю, что он умер, но он все еще жив в этих самых строках. Его поэзия – его жизнь. «Эпитафия» – подведение итога жизни поэта. Он сделал то, что ему суждено было сделать: писал, путешествовал. Он готов уйти и, если время пришло, ему перечить нельзя.

Как уже упоминалось, тема времени и вечности, соединяющихся в безвременье, – одна из центральных тем немецкой поэзии барокко. Барочное осмысление пространства и времени отличается динамизмом. Один из символов эпохи – Бог как Вечный Часовщик, который творит, заводит и регулирует Универсум.

В стихотворении «Gedanken über der Zeit» («Размышление о времени») Флеминг дает особенно глубокое осмысление философской проблемы времени, которая неоднократно звучит в его поэзии:

Ihr lebet in der Zeit und kennt doch keine Zeit;
so wißt, ihr Menschen, nicht von und in was ihr seid.
Diß wißt ihr, daß ihr seid in einer Zeit geboren
und daß ihr werdet auch in einer Zeit verloren.
Was aber war die Zeit, die euch in sich gebracht?
Und was wird diese sein, die euch zu nichts mehr macht?
Die Zeit ist was und nichts, der Mensch in gleichem Falle,
doch was dasselbe was und nichts sei, zweifeln alle.
Die Zeit, die stirbt in sich und zeugt sich auch aus sich.

Diß kömmt aus mir und dir, von dem du bist und ich.
 Der Mensch ist in der Zeit; sie ist in ihm ingleichen,
 doch aber muß der Mensch, wenn sie noch bleibet, weichen.
 Die Zeit ist, was ihr seid, und ihr seid, was die Zeit,
 nur daß ihr wenger noch, als was die Zeit ist, seid.
 Ach daß doch jene Zeit, die ohne Zeit ist, käme
 und uns aus dieser Zeit in ihre Zeiten nähme,
 und aus uns selbst uns, daß wir gleich könnten sein,
 wie der itzt jener Zeit, die keine Zeit geht ein! [4].

‘Вы живете во времени и не знаете времени; / итак, вы, люди, не знаете о себе и о том, что с вами будет. / Вы знаете, что вы родились во времени / и что вы также будете потеряны во времени. / Но какое время вас в себе принесло? / И чем будет то, что сделает вас больше ничем? / Время – это нечто и ничто, человек в равной ловушке, / но все сомневаются, что это одно и то же и ничего. / Время, которое умирает само по себе и тоже рождается само из себя. / Это исходит от меня и от вас, от которых вы и я. / Человек находится во времени; одновременно оно – в нем, / но если оно остается, человек должен уступить [отступить, подчиниться]. / Время – это то, что вы есть, а вы есть то, что время, / только не становитесь меньше, чем ваше время. / О, если бы время, которое без времени, пришло / и унесло бы нас из этого времени в свое время / и из нас самих, чтобы мы могли быть такими же, / как настоящее того времени, у которого нет времени!’

Во времени живя, мы времени не знаем.
 Тем самым мы себя самих не понимаем.
 В какое время мы, однако, родились?
 Какое время нам прикажет: "Удались!"
 А как нам распознать, что наше время значит
 И что за будущее наше время прячет?
 Весьма различны времена по временам:
 То нечто, то ничто - они подобны нам.
 Изжив себя вконец, рождает время время.
 Так продолжается и человеческое племя.
 Но время времени нам кажется длинней
 Коротким временем нам отведенных дней.
 Подчас о времени мы рассуждаем с вами.
 Но время это - мы! Никто - иной. Мы сами!
 Знай: время без времен когда-нибудь придет
 И нас из времени насильно уведет,
 И мы, самих себя сваливши с плеч, как бремя,
 Предстанем перед тем, над кем не властно время.

(Перевод Л. Гинзбурга) [2, с. 209]

Стихотворение является своего рода философским трактатом. Г. В. Синило пишет: «Размышляя о времени, поэт справедливо говорит, что это одна из самых больших загадок для человека, в равной степени как и „время без времени“ – вечность. Человеку дано знать о ней и стремиться к ней, но живет он во времени, которое к тому же необратимо. Оно неумолимо влечет человека к уходу из времени, и порой он не успевает

даже понять, для чего же пришел на землю. Время – нечто неуловимое, неосязаемое, и вместе с тем оно определяет все» [3].

Размышляя, поэт пишет, что люди не знают ничего о времени и ничего не знают о себе, о своем будущем. Здесь важно заметить, что поэт уподобляет людей времени: «Die Zeit ist, was ihr seid, und ihr seid, was die Zeit» ('Время – это то, что вы есть, а вы есть то, что время'). Человек, оставивший след во времени, и есть время. В стихотворении само понятие «время» переосмысливается поэтом. Время и человек взаимоопределяемы: «Der Mensch ist in der Zeit; sie ist in ihm ingleichen» ('Человек находится во времени; одновременно оно – в нем').

Почти в каждом двустишии мы можем видеть игру антитезами: «Die Zeit ist was und nichts» ('Время – это нечто и ничто'); «Die Zeit, die stirbt in sich und zeugt sich auch aus sich» ('Время, которое умирает само по себе и тоже рождается само из себя'). Кроме того, поэт часто прибегает к типичному для барокко обыгрыванию многозначности слов.

Тема времени и ее переосмысление важно для всех времен, а особенно для поэтов эпохи барокко. «Размышление о времени» Флеминга связано с размышлениями Экклесиаста. Книга Экклесиаста неоспоримо является значимым архетекстом для поэзии барокко, а концепция времени является чрезвычайно актуальной.

Еще одно стихотворение, отсылающее нас своим названием к Книге Экклесиаста – сонет «Daß Alles eitel sei» («Все тщетно»):

Was, sprichst du, ist es wol, darauf du dich bemühst?
Kunst, Ehre, Reichtum, Lust, die Lüften gleich und Güssen
mit uns selbst schießen hin? Ich auch, Freund, bin geflissen
auf eben diesen Sinn, auf den du weislich siehst.

Ich weiß es mehr als wol, daß Alles eitel ist.
Wie aber kömmt es doch, daß wider unser Wissen
wir etwas, das nicht ist, doch schöne heißen müssen,
daß der ein Anders tut, ein Anders ihm erliest?

In Unvollkommenheit vollkommen werden wollen,
das machet unsern Sinn auf Neues so geschwollen,
erfüllet auf den Schein, am leichten Winde schwer,

an vollem Mangel reich. Wer kan von Herzen sagen:
Ich bin vergnügt in mir, weiß weder Lust noch Klagen.
Wie eitel Alles ist, der Mensch ist eitel mehr! [4].

‘Что, говоришь ты, есть благо, над которым ты трудишься? / Искусство, честь, богатство, похоть [наслаждение], которые словно ветер и ливень / стремительно от нас уходят? Я тоже, друг, прилежен / именно в этом смысле, который ты мудро понимаешь [на который указываешь]. // Я прекрасно знаю, что все напрасно. / Но как получается, что вопреки нашим знаниям / мы должны называть прекрасным то, что некрасиво, / что

то, что делает кто-то, отбирает другой? // Желание стать совершенным в несовершенстве, / которое делает наше восприятие новых вещей совсем другим, / наполненным до видимости, весомым на легком ветру, // богаче любого отсутствия [нехватки]. Кто скажет от души [от сердца]: / Я счастлив в себе, не знаю ни радости, ни печали. / Как все тщетно, еще более тщетен человек!»

В сонете Флеминг, обращаясь к читателю на «ты» («du»), задается вечными вопросами о тщете, смысле и бессмысленности человеческих трудов: «Was, sprichst du, ist es wol, darauf du dich bemühst?» («Что, говоришь ты, есть благо, над которым ты трудишься?»). Это недвусмысленно отсылает нас к горьким размышлениям Экклесиаста: «Что пользы человеку от всех его трудов, над которыми трудится он под солнцем?» (*Еккл 1:3; перевод И. Дьяконова*) [1, с. 41]. И все же, как и библейский мудрец, немецкий поэт утверждает необходимость стремления человека к добру, совершенству, поискам самого себя, верности самому себе и Богу.

Таким образом, в своей поэзии Пауль Флеминг поднимает и глубоко осмысливает проблемы, актуальные для его времени и чрезвычайно важные для нашей современности: как остаться подлинным человеком во время страшного безвременья? В чем смысл краткой и бременной жизни человека? Что такое время и вечность, как они соотносятся? Поэт утверждает неостойчивое постоянство духа человека в его противостоянии суете, тщетности, абсурдности мира, верность человека Богу и самому себе. Вопреки кажущейся бессмысленности всего Флеминг говорит о высшем смысле, который должен открыть в себе человек, проложить дорогу из времени к вечности. Ответы на многие роковые вопросы поэт ищет в книге, ставшей настольной для авторов того времени, – Библии, чаще всего обращаясь к Книге Экклесиаста.

Библиографические ссылки

1. Ветхий Завет: Плач Иеремии; Экклесиаст; Песнь Песней / пер. и коммент. И. М. Дьяконов, Л. Е. Когана, Л. В. Маневича. – М. : РГГУ, 1998. – 304 с.
2. Немецкая поэзия XVII века / пер. Л. Гинзбурга. – М. : Художественная литература, 1976. – 208 с.
3. Синило, Г. В. Диалог с Экклесиастом в поэзии Пауля Флеминга / Г. В. Синило // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. – 2019. – № 2. – С. 5–19. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://journals.bsu.by/index.php/philology/article/view/1612>. – Дата доступа: 25.10.2021.
4. Синило, Г. В. Книга Экклесиаста как “осевой” архетекст поэзии барокко / Г. В. Синило // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. – 2018. – № 2. – С. 5–16.
5. Fleming, P. Deutsche Gedichte / P. Fleming. [Internet]. – Stuttgart: Lappenberg. – 1865. – Zugriffsmodus: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Fleming,+Paul/Gedichte/Deutsche+Gedichte>. – Datum des Zugangs: 25.10.2021.

ОСОБЕННОСТИ ПОЗДНЕЙ ЛИРИКИ ГОТФРИДА БЕННА («СТАТИЧНЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ», 1948)

В. Н. Николаева

Белорусский государственный университет, г. Минск;

lerapalminaaaa@gmail.com;

науч. рук. – Г. В. Синило, канд. филол. наук, доц.

Целью данного исследования является выявление художественных особенностей поздней лирики выдающегося немецкого писателя Готфрида Бенна (Gottfried Benn, 1886–1956) на примере сборника «Статичные стихотворения» («Statische Gedichte», 1948). Показаны социокультурные обстоятельства и художественные тенденции, которые оказали влияние на творчество Г. Бенна и отразились в его позднем творчестве. Прослежен разрыв поэта с установками экспрессионизма и его обращение к классической форме, фрагментарности, перспективизму, показана глубокая философичность его поздней лирики. Установлено, что философско-эстетическое и художественное осмысление действительности и самой поэзии тесно связаны у позднего Г. Бенна с понятием «чистое искусство».

Ключевые слова: Готфрид Бенн; немецкая поэзия; экспрессионизм; «чистое искусство»; скептицизм; перспективизм; фрагментарность.

Одной из самых трагических страниц в истории и культуре Германии была первая половина XX вв. На фоне Первой и Второй мировых войн, инициатором которых была Германия, особенно остро ощущался духовный кризис, порабощение человека тоталитарной системой. Одним из тех, кому среди других немецких интеллектуалов предстояло переосмыслить этот кризис и выработать пути спасения гуманистических ценностей, был поэт, эссеист и врач Готфрид Бенн (Gottfried Benn, 1886–1956). Общеизвестно, что Г. Бенн является одним из самых крупных и неоднозначных лирических гениев Германии. Наблюдая за происходящим в Германии изнутри, будучи в некоторой степени частью тоталитарного механизма периода нацизма, Бенн глубоко осмысливает и формирует основные понятия и принципы эпохи.

Как известно, Г. Бенн дебютировал с младшим поколением экспрессионистов. Раннему Бенну были близки, как отмечает Г. В. Синило, «мировидение экспрессионистов, их особенности и манеры – катастрофичность их мышления, предельная обобщенность образов и одновременно их наглядность...» [3, с. 19]. Следует, однако, подчеркнуть, что бенновский экспрессионизм имеет свои специфические черты, во многом отличающие его от современников и «соратников» по течению, так же как своеобразием отличался экспрессионизм одной из зачинательниц этого течения Эльзы Ласкер-Шюлер, с которой Бенна связывали близкие творческие и личные отношения. И если в раннем творчестве Бенн ставит целью отразить действительность во всей ее неприглядности, показать ее

трагичность и жестокость, бессмысленность и ничтожество человека (при этом превалирует тяготение к «вещности», материальности изображения, своеобразный барочный натурализм, возрожденный экспрессионизмом), то на зрелом и позднем этапах творческого развития поэт переходит от быта к бытию, полностью углубляясь в философию, в «чистое» искусство. Сам Бенн в автобиографическом сборнике «Двойная жизнь» («Doppelleben») ставит диагноз своей ранней лирике: «Я стал вспоминать, это было тяжелое заболевание... <...> наполовину лирическая эпилепсия, наполовину моральная летаргия» [1, с. 138]. По сравнению с ранней «лирической эпилепсией» зрелая лирика Бенна – это мужественная тоска, лирическая меланхолия чуткого и верного своим идеалам автора.

Переломным моментом в творческой биографии Бенна, как и в исторической судьбе Германии, можно считать период нацизма, а затем крушения нацистского режима. Социально-культурный контекст неизбежно отразился как на судьбе самого автора, так и на его творческих тенденциях. На первых порах поэт поддерживает новый режим, видя в нем возможность для немецкой культуры вернуться к неким мифологическим древнегерманским корням и достичь подлинного величия. Однако очень скоро эти иллюзии рассеялись. Уже в 1934 г. писатель меняет мнение и упрекает национал-социалистов в абсурдности их программы. В подтверждение этому он без страха за свою жизнь выпускает ряд антинацистских статей, после чего его отстраняют от должности руководителя поэтической секции Прусской академии, которую он возглавлял в 1933–1936 гг., и запрещают публиковать его произведения. Фактически с этого момента Бенн начинает писать «в стол» и еще больше углубляется в себя. До конца своей жизни он усердно и плодотворно работает, так и не увидев плоды своего труда опубликованными.

Переход Бенна к поэзии «новых традиций» чрезвычайно ощутим: экспрессионистский герой-бунтарь приобретает умиротворенный и уравновешенный характер, формально разорванная и хаотичная поэзия трансформируется в чистую классическую форму. Поэт обращается к строгой рифме и силлабо-тонической метрике. Особенно показателен для позднего Бенна сборник «Статичные стихотворения» («Statische Gedichte», 1948), в котором он наиболее ярко отразил основную цель своего творческого пути – триумф поэтической и формотворческой воли.

На протяжении всей жизни Бенн оставался верен своим убеждениям, не только никогда не отрекался от своих ранних философских воззрений, но и совершенствовал их. Так, основная философская концепция писателя заключалась в том, что в мире есть лишь всеобъемлющая пустота, в которой находится заточенное «Я» (уже в ранней лирике появляется это понятие – *Ich-Begriff* («Synthese», «Fleisch», 1917). Этот концепт в окончательной формулировке представлен в стихотворении «Лишь две вещи» («Nur zwei

Dinge») из цикла «Опьяненный поток» («Trunkene Flut», 1935, mit Epilog – 1949):

Durch so viel Formen geschritten,
durch Ich und Wir und Du,
doch alles blieb erlitten
durch die ewige Frage: wozu?

...

Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere,
was alles erblühte, verblich,
es gibt nur zwei Dinge: die Leere
und das gezeichnete Ich [2, S. 444].

‘Через многие формы пройдя [многие формы освоив], / через Я и Мы и Ты, / но все остальное претерпеть [но остается еще все претерпеть] / через вечный вопрос к чему [для чего]? // <...> Розы ли, снег ли, моря ли, / все что расцветает, поблекнет, / есть лишь две вещи: пустота / и вписанное [в нее] Я’ (здесь и далее подстрочный перевод наш. – В. Н.).

Здесь наблюдается присущая позднему Бенну фрагментарность, появляются рифма и четкая силлаботоника. Особую проблему представляет адекватный художественный перевод ввиду невозможности сохранить звукопись, в связи с чем теряется особая поэтическая суггестия: анафора первой строфы *durch – durch – durch* и сохранение повтора на фонетическом уровне с помощью аллитерирующего *doch*; изобилие ассонансов, создающих повышенную мелодичность: *durch Ich und Wir und Du*; *blieb erlitten*; *ob Rosen, ob Schnee, ob Meere*.

Следующий принцип бенновского стиля – стремление к «чистому искусству». Поэт ставит в центр только самое важное, очищая поэзию от «всего ненужного», вплоть до избавления от излишних частиц. Особое внимание уделяем тому, как Бенн дифференцирует местоимения «Я», «Мы», «Ты», которые не являются отсылкой к самому автору, обществу и конкретному человеку, но подразумевают под собой лишь отделенные друг от друга тождественные субстанции в прямой оппозиции «Я как сущность», «Я среди человечества», «Я в глазах человечества». Отдельный интерес вызывает словосочетание «вписанное Я», которое не имеет никакого отношения к автору и тем более к лирическому Я, о чем свидетельствует определенный артикль *das*. С одной стороны, следует предположить, что автор намеренно употребляет артикль к коннотативному значению именно субстанциальности этого «Я», т.е. закладывает некий абстрактный образ, с другой стороны, учитывая то, что Бенн – коренной северянин, возможно предположение грамматически-лексического инварианта, употребляемого в немецком языке этого региона. Элементы природы (розы, снег, море) коррелируют с мотивом физической смерти: все природное расцветает, но «угасание» неизбежно, и Бенн намеренно заключает это в единую строфу,

проводя связь: физическая смерть естественна и предугадана, но после нее остается две вещи: Я и Пустота.

В поздней лирике Бенн находит свой метод «борьбы» с Пустотой: он преодолевает ее с помощью Мысли. Лишь так можно оставаться воистину живым: «Kommt, reden wir zusammen, / wer redet, ist nicht tot» [2, S. 428–429] ‘Входите, порассуждаем вместе, / кто рассуждает, тот не мертв’. Мыслящий живет – одна из важнейших философских идей поэта, ибо лишь в постоянном рассуждении можно прийти до истины. Но и на этом гений мысли не останавливается, выводя следующий аспект своей философии: мыслить и рассуждать – не значит *знать*, но лишь *догадываться* о вечном «Ничто»: «Erkenntnis – dir, doch nicht zu künden / Und nichts zu schließen, nichts zu sein» [2, S. 318] ,Знание – тебе, однако ничего не извещает / и ничего не заключает, нет ничего [оно есть ничто]’.

Как фигура Бенна выделялась из рядов экспрессионистов, так он оставался «аутсайдером» и в период зрелого творчества. Поэт вступал в коммуникацию с некоторыми поэтами, художниками, философами, даже завязывал очень крепкую дружбу (Э. Ласкер-Шюлер) и охотно дискутировал (Л. Кракауер, М. Хайдеггер, С. Третьяков), однако речь не о внешнем отчуждении, но о внутреннем, «поэтическом». Бенн не остерегался конкуренции, но не хотел делить свою «лабораторию слова» с иными; сюда уместно отнести и фактор презрения «коллективного творчества». В этом отражается максимализм и эмпиризм Бенна. Чтобы раз и навсегда донести свою позицию «творческого маргинала», он оставляет публике хлесткое сатирическое обращение «Пролог ко всегерманскому турниру» («Prolog zu einem deutschen Dichterwettstreit» [2, S. 470]).

Для образованного интеллектуала, особенно художника, такая позиция логична и приемлема: при таком подходе феномен искусства приобретает более сакральный, сокровенный характер. В центре остаются лишь Искусство и Художник, что проявляет себя в полемике автора с самим собой. Бенн чаще всего делает это с помощью риторических вопросов, на которые со временем дает ответы. Никак иначе, чем жизнь внутри поэзии, это невозможно назвать. Бенн создает не просто художественно и идейно оформленный текст, он демонстрирует свое внутреннее развитие, свои духовные поиски, которые обретают смысл и воплощение только в поэзии. В стихотворении «Тень на стене» («Ein Schatten an der Mauer») поэт вопрошает: «Wie weit willst du noch gehen?» [2, S. 334] ‘Как далеко еще ты хочешь зайти?’ – и завершает дополнительным вопросом: «Wo ist er hin» [2, S. 334] ‘Куда он идет?’ В более позднем стихотворении «Статичные стихотворения» («Statische Gedichte»), давшем название всему сборнику, Бенн сам и отвечает: «Richtungen vertreten! / Handeln / Zu und Abreisen / Ist das Zeichnen einer Welt» [2, S. 322] ‘Менять направление! / Действовать, / Чтобы прибыть и отбыть [приходить и уходить], / Есть рисование [изображение] этого мира’. В последней строке стихотворения говорится:

«...dann sinken lassen / du weißt für wen» [2, S. 322] ‘...затем упасть [спуститься], / ты знаешь для чего’.

Структурное построение поздней лирики Бенна можно сравнить с методом дедукции, когда от более общих понятий приходим к частному. Так и философско-эстетические аспекты, над которыми размышляет поэт, сужаются до одной, наиболее значимой и вечной: Искусство. Особенно много в лирике последних лет Бенн рассуждает о значимости и истинности Слова. В этом плане наиболее показательны стихотворения «Ваши этюды» («Eure Etüde»), «Стихотворение» («Gedicht»), «Структура предложения» («Satzbau»), «Статичные стихотворения» («Statische Gedichte»), «Что есть плохое?» («Was schlimm ist?»), «Портреты» («Bilder»), «Монолог» («Monolog»). Автор вступает в прямой контакт со Словом, где последнее буквально внедряется внутрь поэта, становится его единственным влечением, вечной терзающей целью и мечтой сквозь года, как в стихотворении «Слова» («Worte»):

Allein: du mit den Worten
und das ist wirklich allein.

Du siehst Ihnen in die Seele
Nach Vor- und Urgesicht,
Jahre um Jahre – quäle
Dich ab, du findest nicht.

Nur deine Jahre vergilben
In einem anderen Sinn,
bis in die Träume, Silben –
doch schweigend gehst du hin [2, S. 410].

‘Один: ты со Словами, / и это истинное одиночество. // Ты смотришь им в душу, / на их суть и стать, / Год за годом – выносишь [страдаешь], / Но не находишь (их). // Лишь годы твои пожухнут / В ином смысле, / до самых глубин [мечтаний], слоги – / молча уходишь в них’.

Еще один важный принцип Искусства, согласно Бенну, имеет не столько философский характер, сколько эстетический: стремление к совершенству «вечной формы»: «...formstill sieht ihn die Vollendung an» [4, S. 188] ‘...в неизменности [вечности] формы узрел [разглядел] он совершенство’ («Wer allein ist»). Сложно утверждать, что Бенн постигает оба принципа в отдельности, скорее они образуют симбиоз. Понимание творчества этого автора требует чуткого внимания к его словам. В «Статичных стихотворениях» ясно обозначен симбиоз совершенства формы и ее роли в творческих исканиях поэта: «Perspektivismus / Ist ein anderes Wort für Statik» [2, S. 322] ‘Перспективизм – / иное слово для статики’. Статику, то есть равновесие тел, Бенн приравнивает к перспективизму (по Ницше), фактически закладывая идею баланса между

хаотичным, неукротимым (дионисийским) и соразмеренным, рациональным (аполлоническим). Рациональной и совершенной является форма, а весь идейный вакуум – хаотичен, непреодолим, ничтожен. При их воссоединении жизнь обретает свой определенный смысл, становится устойчивой. Бенн транслирует читателю мысль о том, что преодолеть хаотичное невозможно, но, достигнув совершенства формы, можно получить тот самый баланс, «статиду».

Крайний эстетизм и радикальность Бенна делают его поэзию неповторимой и выразительной, находится ли в ее центре морг с секционным столом на дне самого ада (ранний сборник «Морг»), или торжество чистого разума и гармонии перед лицом Вселенной. На протяжении всего творчества Бенн усердно работает над каждым словом, открывает читателю множество новых смыслов, касающихся воплощения жизни в искусстве и самого искусства. По его глубокому убеждению, его поэзия есть образец «чистого искусства».

Библиографические ссылки

1. *Бенн, Г.* Двойная жизнь. Проза, эссе, избранные стихи / Г. Бенн. – М. : Летний сад, 2011. – 604 с.
2. *Бенн, Г.* Собрание стихотворений / Г. Бенн; сост., предисл., примеч. и пер. с нем. В. Топорова. – СПб. : Издательская группа «Евразия», 1997. – 512 с.
3. *Синило, Г. В.* Осмысление войны в немецкой поэзии барокко и экспрессионизма / Г. В. Синило // Романо-германская филология. Контексты культуры и литературные связи : междунар. сб. науч. ст. / Полоцкий гос. ун-т; редкол. : А. А. Гугнин (отв. ред.) [и др.]. – Новополоцк : ПГУ, 2017. – С. 91–111. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/184918> – Дата доступа: 27.11.2021.
4. *Benn, G.* Gesammelte Werke : in 4 Bd. / G. Benn; hrsg. von D. Wellershoff. – 3. Aufl. – Stuttgart : Klett-Cotta, 1993. – Bd. III. – 400 S.

Раздел 5. КАМПАРАТЫЎНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ

«ОСЕННИЕ СКРИПКИ» И. СУРГУЧЕВА И «МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ» И. ТУРГЕНЕВА (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ)

К. А. Бабровиц

Белорусский государственный университет, г. Минск;

babr-kryscina@tut.by;

науч. рук. – С. Я. Гончарова-Грабовская, д-р филол. наук, проф.

Цель исследования – доказать, что И. Сургучёв не подражал своим предшественникам, признанным классиками русской драматургии, а следовал традиции, адаптируя её к своему замыслу. Метод исследования – сравнительно-исторический. Было установлено, что И. Сургучёв в своей пьесе «Осенние скрипки» близок И. Тургеневу, его пьесе «Месяц в деревне», в которой прослеживается тема «запоздалой любви», однако молодой драматург по-своему интерпретирует её, переосмысливает конфликт и углубляет проблему утраченной молодости. Кроме этого, автор разрабатывает психологическую функцию ремарок, которые становятся важной частью текста произведения и способствуют пониманию внутренних противоречий героев, их чувств. Из проведённого анализа следует, что «подражание», в котором обвиняли И. Сургучёва, фактически сводится к формальным деталям, но и они получают новую трактовку в рамках концепции автора.

Ключевые слова: И. Сургучёв; драма; сравнительный анализ; любовный треугольник; ремарка; конфликт.

И. Сургучёв начал свой творческий путь как автор рассказов и повестей, причём довольно успешных. Его прозаические произведения появлялись не только в прессе родного Ставрополя (газета «Северный Кавказ»), но и на страницах известных столичных изданий («Журнал для всех», «Вестник Европы»), а в горьковском издательстве «Знание» вышел первый сборник рассказов молодого автора. Однако писателя тянул к себе театр, которым он увлёкся перед Первой мировой войной. Автора привлекали разные ракурсы жизни, что впоследствии отразилось в его драматургии. Первая пьеса – «Торговый дом» – увидела свет в 1912 г., а в следующем году была поставлена на сцене Императорского Александринского театра в Петербурге. Вторая пьеса не заставила себя долго ждать, и в 1915 г. были опубликованы «Осенние скрипки», премьера которых состоялась в Московском Художественном театре. Вскоре к молодому автору пришёл успех, внимание зрителей и театральных

критиков. Однако они по-разному отнеслись к драматургии И. Сургучёва: одни давали высокую оценку его произведениям и прочили в преемники А. Островскому, другие, напротив, считали их скучными и затянутыми, обвиняли автора в подражании.

На самом деле И. Сургучёв не столько подражал, сколько отталкивался от опыта своих предшественников, уже признанных классиков русской драматургии: А. Островского, А. Чехова, И. Тургенева. Перенимая некоторые аспекты их творчества, он по-своему их перерабатывал, адаптируя к своим замыслам.

На сегодняшний день степень изученности литературного наследия автора невелика. Имя Ильи Дмитриевича Сургучёва практически неизвестно современным читателям, его творчество мало интересовало и учёных-литературоведов. Как утверждает А. А. Фокин, до недавнего времени можно было насчитать всего несколько страниц из монографий и не более десятка статей, которые рассказывали бы о жизни и творческой деятельности этого автора. И лишь в последние годы данное положение стало меняться.

Пьеса «Осенние скрипки» в настоящее время изучена недостаточно глубоко, мало отдельных работ, посвящённых данному произведению. Чаще пьеса упоминается в обзорных статьях, реже подвергается анализу. В этой связи можно назвать работы И. С. Сергеевой, А. А. Фокина, В. П. Ходус, С. Я. Гончаровой-Грабовской. Интерес представляет диссертация А. А. Фокина «И. Д. Сургучев: творческая биография писателя в свете художественной антропологии» (2008 г.), в которой более широко освещается драматургия автора. В меньшей степени учеными проводится сравнительный анализ пьес И. Сургучёва в контексте литературного процесса.

Тем не менее, пьеса «Осенние скрипки» «продолжает линию психологической драмы, в первую очередь, созданную А. Чеховым. И. Сургучёв использует переплетение личных внутренних мини-драм в судьбах героев» [1, с. 40]. Заимствует молодой драматург и «вариации метасюжета пьес Островского (“бедная невеста – богатый жених” и наоборот)» [1, с. 40]. Сказывается на пьесе и влияние И. Тургенева («Месяц в деревне», 1850 г.).

В основу сюжета И. Сургучёв положил тот же любовный треугольник, что и И. Тургенев. В нём «отношения складываются по следующей схеме: “приёмная дочь – её покровительница – молодой человек”» [1, с. 40]. Разумеется, тема увлечения матери и дочери одним мужчиной не стала открытием драматурга, но он по-своему интерпретировал устоявшуюся схему.

Так, в пьесе И. Тургенева любовный треугольник составляют хозяйка дома Наталья Петровна, её воспитанница Верочка и молодой учитель Беляев. Юноша появился в доме Ислаевых месяц назад и о любви даже не

думал, но после признаний Веры и Натальи Петровны его охватывает душевное смятение. Хозяйку он уважает и боится, Верочку любит как младшую сестру, поэтому после случившегося он принимает единственное верное решение – уехать из имения. Получается, что никакого явного любовного треугольника нет. Настоящих искренних чувств, как оказалось, ни у кого не было.

В пьесе И. Сургучёва всё происходит иначе. Любовный треугольник составляют хозяйка Варвара Васильевна, её приёмная дочь Верочка и присяжный поверенный (он же любовник самой Варвары) Барановский. Чтобы спасти репутацию семьи и свою честь, женщина убедила всех вокруг (включая и саму «пару») в реальность любви между Барановским и Верочкой, решила их поженить. Но в какой-то момент Варвара Васильевна обнаружила, что чувства между молодыми людьми вспыхнули по-настоящему, что стало неприятной неожиданностью для неё. В отличие от Натальи Петровны, Варвара Васильевна поступает благородно (не плетёт интригу), уступает Верочке право на счастье. Вот почему у И. Тургенева комедия, а у И. Сургучёва – драма.

Ход развития любовных перипетий в обеих пьесах имеет много общего: покровительницы, пользуясь своим авторитетом и доверием девушек, выпытывают у них признания в чувствах к молодым людям, обе воспринимают своих приёмных дочерей как соперниц. В обоих случаях юные воспитанницы догадываются о чувствах «матерей», видят их ревность.

Однако разрешение ситуации в пьесах разное. У И. Тургенева все спешат покинуть имение (Верочка соглашается на брак со старым помещиком, учитель уезжает), примирение Натальи Петровны и её дочери не произошло, общая боль расставания их не объединила. У И. Сургучёва, напротив, формируется новая семья. При этом мать и дочь нашли в себе силы помириться.

В обеих пьесах конфликт выстраивается на глубоких внутренних противоречиях главных героинь – Натальи Петровны и Варвары Васильевны. И. Тургенев ведёт свою героиню от неосознаваемых причин раздражительности и эмоциональности к пониманию своей влюблённости в молодого учителя. С одной стороны, женщина питает тайные надежды на взаимность, но с другой – борется с собой. Её пугает невольное соперничество с Верочкой, собственная хитрость, изворотливость и жестокость по отношению к зависящей от неё воспитаннице. Она понимает, что поступает неблагородно, но в то же время без сожаления продолжает преследовать собственные цели.

Героиня И. Сургучёва осознано идёт на определённые хитрости, чтобы создать пару Верочка – Барановский. При этом, по её словам, она прекрасно понимает, что может ревновать, что ей придётся примириться с появлением в молодой семье детей. Однако она до последнего не хочет верить в

возникновение настоящих чувств между дочерью и бывшим любовником. В ней вступают в противоречие понимание неизбежного разрыва отношений и любовь к Барановскому. Женщина стремится к личному счастью и поэтому лжёт мужу, дочери, любовнику и даже себе самой. Но счастье недостижимо, что ведёт героиню к страданию. И тем не менее, она старается сохранить честь и достоинство, соблюсти долг заботливой приёмной матери и счастливо устроить судьбу своей воспитанницы. Этим Варвара Васильевна отличается от героини И. Тургенева. Как считает А. А. Фокин, «этот причудливый и психологически неожиданный женский характер стал главным достижением Ильи Сургучева. Создавая образ Варвары Васильевны, драматург портретировал свою эпоху - эпоху модерна и, надо отдать ему должное, сумел выразить ее прихотливые линии в чувствительном рассказе о любовном «квадрате» [6].

Кроме этого, в обеих пьесах имеет место тема утраченной молодости, что углубляет внутренние перипетии героинь. У И. Тургенева Наталья Петровна вдруг стала обращать внимание на молодость, беспечность находящихся рядом людей. Она завидует их наивности, чистоте и открытости миру. «Этот человек меня заразил своею молодостью - и только. Я сама никогда не была молода...» [5, с. 337], «Что ему во мне?.. На что ему такое существо, как я? Он молод, и она молода. А я!.. Где ему меня оценить? Они оба глупы, как говорит Ракитин...» [5, с. 346], - размышляет героиня. Женщина испытывает страх, что полная чувств жизнь принадлежит уже не ей, а тем, кто моложе. И это была её отчаянная попытка вернуть себе прежние краски молодости. Именно тоска по любви, по живым чувствам заставляет Наталью Петровну плести интриги, обманывать близких.

Если у И. Тургенева данная тема затрагивается лишь косвенно, то И. Сургучёв разрабатывает её гораздо глубже и делает одной из ведущих. Варвара Васильевна осознаёт, что в её жизни вот-вот должны «заиграть скрипки осени человеческой» [4, с. 40], что пора её молодости уже позади, в то время как любовник всё ещё молод, а значит, рано или поздно она окажется ему ненужной, и он оставит её ради другой женщины. Заслугой И. Сургучёва является необычность разрешения данного конфликта. «В противостоянии зрелой женщины и юной девушки неизбежно должна победить молодость, но у Сургучева женщина, в душе которой запели “скрипки осени человеческой”, сама отказывается от любви, не дожидаясь, пока ее отвергнут» [6].

Эти внутренние переживания героинь созвучны состоянию природы. Действие в пьесе И. Тургенева происходит в деревне на фоне прекрасных пейзажей. Но эти идиллические картины никак не успокаивают бушующие страсти героев. Так, во время неприятного разговора на замечание Ракитина о своём печальном состоянии Наталья Петровна отвечает: «С кем этого не случается? Ходят же по небу тучки» [5, с. 301]. А позже бросает ещё одно сухое замечание: «...природа гораздо проще, даже грубее, чем вы

предполагаете...» [5, с. 318]. Женщина замечает красоту пейзажа только тогда, когда сама испытывает счастье. Её мнение меняется после того, как она получает надежду на взаимность со стороны учителя: «Сегодня так хорошо на воздухе... Липы так сладко пахнут. Мы все под липами гуляли... Приятно слушать в тени жужжание пчел над головой...» [5, с. 386].

У И. Сургучёва связь эмоций героев с состояниями природы более глубокая. Она не сводится к простому созерцанию и восхищению её красотой. Драматург отождествляет этапы человеческой жизни со сменой пор года. Молодость воспринимается супругами Лавровыми как весна, зрелость, приближающая первые седины, – как осень. «Играют эти прекрасныя осеннія скрипки! <...> У весны – флейты, у лѣта – трубы, и только осень выбрала себѣ скрипки, – тончайшія, безконечно нѣжныя скрипки...» [4, с. 10], – говорит Дмитрий Иванович. Ассоциацией с зимой для мужа становится покой и мудрая старость, но для жены – это забвение и смерть. Так, например, разговор Варвары Васильевны с Барановским проходит в осеннем саду на фоне падающей листвы, которая подчёркивает полный сожаления рассказ героини об утраченной юности и красоте. А после сложного признания мужу и грубой лжи, она видит, что пошёл первый снег, который становится для неё страшным знамением: «снѣгъ поеть ей надгробное рыданіе» [4, с. 72]. Дмитрий Иванович совершенно другого мнения о приближающемся новом этапе их жизни. Он полон умиротворения и мудрости, спокойного принятия наступающих перемен: «Пусть замолкають даже послѣднія скрипки, пусть идетъ старость, пусть на голову сыплется снѣгъ, а мнѣ хорошо!» [4, с. 76].

Для сценического воплощения психологических противоречий оба автора используют объясняющие монологи, большое количество ремарок, которые раскрывают причины поведения, чувства и мысли героев. Так, основополагающими в развитии действия в пьесе «Месяц в деревне» становятся психологические противоречия любовного чувства Натальи Петровны. Для их сценического воплощения И. Тургенев и использует ремарки, значительная часть которых соотносима с тонким психологизмом его прозы. В результате подтекст поведения действующих лиц в пьесе становится совершенно понятным читателю. Например, укоры совести, самоосуждение, внутренняя борьба и эмоции Натальи Петровны ясно показаны драматургом в ремарках («она хочет подняться и не может», «почти с ненавистью отворачиваясь от неё», «Наталья Петровна чертит зонтиком перед собой», «она продолжает, несколько обиженная», «прячет голову в руки», «задумчиво повторяя последние слова», «силится улыбнуться» и др.). Таким же образом раскрывает автор эмоции и чувства других героев пьесы.

И. Сургучёв тоже использует подобные ремарки, в которых читателю расшифровываются внутренние переживания и мысли действующих лиц. Так, укоры совести, внутренняя борьба и самоосуждение, которые

испытывает Варвара Васильевна, выражены именно таким образом. А. А. Фокин утверждает, что «по своему стилю они органически связаны с диалогами и монологами героев» [6]. Порой ремарки превращаются в прозаические описания поведения и эмоций персонажей, что также помогает читателю понять их поступки. Например, сцена примирения Варвары Васильевны и Верочки показана только в подробной ремарке. Героини не произносят ни одной фразы, они понимают друг друга без слов и просто плачут в объятьях друг друга: «Входит неслышно Вѣрочка. Она уже женщина, все понявшая и все желающая простить. Варвара Васильевна слышит ее, но не оборачивается. Вѣрочка подходит къ ней, беретъ ее за руку. Та поднимается, - гордая, холодная, каменная: врагъ, - не нужно ломать комедию, - врагъ лицомъ къ лицу. И вдругъ посмотрѣла въ ясные глаза, что-то порвалось, обнялись, зарыдали, покрываютъ другъ друга поцѣлуями...» [4, с. 83].

Стоит отметить, что к обоим произведениям критика в своё время предъявляла одни и те же претензии. Характеризуя «Месяц в деревне» И. Тургенева, отмечали, что пьеса длинна и скучна, что произведение не постановочно, т. к. в нём нет драматической жилки, а значит оно предназначено исключительно для чтения. Однако читатели оценили талант автора как художника-романиста (незапутанный сюжет, лиризм). А наблюдения героев за изменениями природы стали прекрасными образцами тургеневского пейзажа.

Подобные замечания были адресованы спустя время и «Осенним скрипкам» И. Сургучёва. Эту пьесу многие так же посчитали скучной и затянутой. Говорили, что в ней «нет действия - сюжет ее почти статичен. Сургучев скорее предназначал ее для чтения, чем для постановки» [6]. Тем не менее, многие по достоинству оценили стремление драматурга «дать какую-то психологическую лабораторию утонченных переживаний» (цит. по [3, с. 96]), ясный сюжет и поэтичность произведения.

Таким образом, для И. Сургучёва характерны лиризм и психологизм. Молодой драматург, следуя традициям русской классики, в своём произведении отражал художественные возможности реалистической драмы, но вместе с этим делал попытки начать её обновление. Особое внимание он уделяет новой интерпретации стандартной схемы любовного треугольника и переосмыслению конфликта, глубокой разработке проблемы утраченной молодости. Интересной является попытка драматурга углубить психологическую функцию ремарок, сделать их важной составляющей текста, которая будет способствовать объяснению мотивов поведения, переживаний и чувств героев.

Из сказанного выше следует, что «подражание», в котором обвиняли И. Сургучёва, сводится лишь к формальным деталям, но и они получили новую трактовку в рамках замысла автора. Всё это даёт возможность

говорить об ориентации молодого драматурга на И. Тургенева, на продолжение традиции.

Библиографические ссылки

1. Гончарова-Грабовская, С. Я. Драматургия И. Сургучева (проблема традиции) / С. Я. Гончарова-Грабовская // Русская литература: многовекторность подходов : сб. науч. ст. / редкол.: С. Я. Гончарова-Грабовская [и др.]. – Минск : РИВШ, 2017. – С. 38–48.
2. Маньковский, А. В. Авторская ремарка в драматургии И. С. Тургенева : аспекты и исследования / А. В. Маньковский // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2021. – № 4. – С. 37–52.
3. Марченко, Т. Н. Сургучев / Т. Н. Марченко, Д. Д. Николаев // Литература русского зарубежья, 1920–1940 : сб. ст. : в 5 вып. / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. ; под общ. ред. О. Н. Михайлова. – М., 1999. – Вып. 2. – С. 85–116.
4. Сургучев, И. Д. Осенние скрипки / И. Д. Сургучев // Мельница. – М.: Т-во «Книгоиздательство в Москве», 1916. – С. 8–83.
5. Тургенев, И. С. Месяц в деревне / И. С. Тургенев // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. – М.: Наука, 1979. – Т. 2 : Сцены и комедии, 1843–1852. – С. 285–398.
6. Фокин, А. А. Сценическая судьба пьесы И. Д. Сургучева «Осенние скрипки» / А. А. Фокин // Культур. жизнь Юга России. – 2007. – № 1. – С. 9–14.

ОТГОЛОСКИ ОССИАНИЗМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XVIII–XIX вв.

З. С. Грек

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
connorofmidfast@gmail.com;
науч. рук. – В. В. Халипов, канд. филол. наук, доц.*

В докладе анализируется влияние оссианизма на развитие русской литературы рубежа XVIII–XIX вв. Оссианизм во многом определил пути развития сентиментализма и романтизма; для многих русскоязычных читателей произведения в русле оссианизма являются возможностью познакомиться, хоть и отдалённо, с кельтским фольклором.

Ключевые слова: оссианизм; сентиментализм; преромантизм; литературные мистификации; Макферсон; Державин; Карамзин; Пушкин.

Прежде чем рассуждать о том, какое влияние оссианизм оказал на русскую литературу, стоит дать этому явлению определение и рассказать о нём немного подробнее.

Итак, оссианизм – это явление в литературе, распространившееся во второй половине XVIII в. и основанное на подражании стилю «Поэм Оссиана», литературной мистификации Джеймса Макферсона. Сами по

себе «Поэмы», как и история их появления, заслуживают отдельного внимания [4].

Писать Макферсон начинает в конце 1750-х гг.; издаются его произведения «Горец» (1758) и «Отрывки древней поэзии, собранные в горах Шотландии» (1760). Как раз в 1760 году писатель и отправляется на поиски историй о легендарном герое-поэте Финне Мак Куле (он же Фингал), которые, как гласило предание, были созданы его сыном, Оссианом (здесь стоит особо подчеркнуть, что большинство читателей, в том числе и русскоязычных, знакомы именно с этим вариантом имени древнего барда, но в оригинале оно пишется как Oisín и читается – Ошинь; испытывая глубочайшее уважение к имени героя, мы, всё же, вынуждены будем в дальнейшем использовать более привычный нам вариант его имени). Учёные предполагают, что возможностей для подробного изучения всего, что было собрано поэтом, – возможностей что материальных, что временных – у Макферсона было крайне мало. Впрочем, вскоре после окончания поездки все материалы были успешно изданы, и вырученных средств хватило на ещё одну поездку. Таким образом увидели свет «Фингал» в 1762 г. и «Темора» в 1763 г.

В определённый момент раскрылась неприятная правда: найденные Макферсоном «подлинные» истории о Финне Мак Куле оказались не более, чем фальсификацией. Автора, разумеется, обвинили во лжи и антинаучности, и, хотя в дальнейшем он предпринимал попытки вернуться к творчеству – переводил «Илиаду» и «Одиссею» Гомера – больше прежнего успеха не имел. Современные исследователи, правда, полагают, что созданные Макферсоном произведения – не такая уж выдумка, а скорее вольный пересказ реальных древних сюжетов, но репутация мистификатора, увы, прочно закрепилась за именем поэта. Его довольно легко осудить за фальсификацию, но есть в его творчестве и другая сторона.

Первая половина XVIII в. для Шотландии выдалась очень тяжёлой. Макферсон принадлежал к одному из тех кланов, которым самостоятельность Шотландии была важнее всего, – к одному из самых «мятежных» кланов. Мы думаем, уния с Англией, произошедшая в 1707 г., когда оба государства объединились на не вполне равных правах, а также страшные события якобитских восстаний и их последствия не могли не оказать на поэта определённого влияния. Рискнём предположить, что Макферсон прекрасно понимал, как на шотландской культуре отразится объединение двух держав, и обратился к Оссиану и известным ему сюжетам не столько и не только личной славы ради. Трудно сказать, по какой именно причине он вообще решился на такой ненадёжный ход, как мистификация: может, потому, что сам знал шотландский язык и был уверен, что мало кто сможет проверить подлинность его публикаций; может, он отдавал себе отчёт в том, что тайна будет раскрыта, но сделал ставку на то, что прежде чем это случится, имена барда Оссиана, храброго воина-мыслителя Финна

Мак Кула, Оскара, Мальвины и многих других героев разлетятся по всему миру, а значит, не будут так запросто забыты. Так или иначе, результат нам известен: возможно, ненамеренно поэт значительно повлиял на развитие сентиментализма и оказался у истоков романтизма. Об Оссиане, как когда-то о короле Артуре или Тристане и Изольде, слышала вся Европа – и довольно скоро имя великого барда зазвучало и в Российской империи.

Российская интеллигенция впервые встретила с упоминанием одного из героев произведений Макферсона, Фингала, судя по всему, в первой половине 1760-х гг. (то есть ещё при жизни самого поэта). О нём упоминает И. А. Третьяков в своей речи о происхождении университетов Европы. Говоря об истории как о науке, которая изначально основывается на предании, оратор замечает: «В Англии недавно вышла книга, в которой содержится предание некоторого предревного героя Фингала; сказывают, что сие предание продолжалось от рода в род чрез множество веков. И наконец, один британец, которому галлической язык природной, собрав оное от читающих изустно на подлиннике стихами, перевел прозою на аглицкой язык». Впрочем, как считают исследователи, это упоминание вряд ли могло вызвать интерес у общества того времени. Рациональный и строгий классицизм занимал прочнейшие позиции в русской культуре, поэтому, видимо, писателям той эпохи понадобилось некоторое время, чтобы воспринять и оценить по достоинству литературное наследие Оссиана-Макферсона [2].

Возникает логичный вопрос: почему же означенное наследие находит, в конце концов, отклик в сердцах деятелей искусства? Мы видим несколько возможных причин, не исключающих друг друга.

Во-первых, в центре внимания классицистов находился разум. Именно с объективной точки зрения рассматривалось поведение человека (и персонажа того или иного произведения). Логично, что деятели искусства со временем предпочтению стали отдавать тем направлениям, которые уделяли больше внимания внутреннему миру человека: так, с середины 1770-х гг. в русскую литературу постепенно проникают идеи сентиментализма и преромантизма. Сперва популярность набирает творчество Эдуарда Юнга, затем получают широкое распространение работы Джеймса Томсона – и, наконец, очередь доходит до Джеймса Макферсона.

Во-вторых, благодаря классицизму литераторы привыкли к постоянному взаимодействию с наследием Античности, однако север Европы был для них загадкой – а потому, может быть, и привлёк в итоге их внимание. Довольно интересно то, что для многих писателей и земли кельтов (в первую очередь, Ирландия), и Скандинавия, и часто Финляндия (особенно благодаря стараниям К. Н. Батюшкова и Е. А. Баратынского, восхищённых последней до глубины души) казались единым культурным пространством.

Так, во многих произведениях реалии кельтского и скандинавского мира причудливым образом переплетаются между собой (более подробно это явление будет рассмотрено ниже на конкретных примерах). Иногда эти реалии, к тому же, отождествляются. К примеру, бардов и скальдов, певцов сурового Севера, не особо различали: А. С. Пушкин замечает, что «Скальд и бард – одно и то же, по крайней мере, для нашего воображения». Для человека, который вплотную занимается изучением культуры народов, славившихся своими скальдами и бардами, конечно, это близкие, но вовсе не одинаковые понятия. Для русских литераторов, в большинстве своём совершенно с этими культурами не знакомых, зато вдохновлённых ими и чувствовавших особую духовную связь с грозным и неизменно мечтательным Севером, это, как мы думаем, вполне простительно [1].

Среди писателей конца XVIII в. одним из первых к канонам оссианизма обращается Г. Р. Державин. Этот интерес объясняется некоторыми моментами его биографии: он был современником восстания под предводительством Емельяна Пугачёва и русско-турецких войн, также на него серьёзное влияние оказала Великая французская революция. Буквально на его глазах всё возрастала военная мощь Российской империи, что воспринималось поэтом в трагическом свете и напрямую повлияло на его отдаление от канонов классицизма, особенно от воспевания монархии. К тому же его всё больше притягивала эстетика таинственного Севера. Эти два факта и явились причиной того, что в поэзии Державина, особенно патриотической, начинает проявляться всё больше характерных для оссианизма черт. Так, например, его ода «На победы в Италии» начинается словами:

*Ударь во серебряный, священный,
Далеко-звонкий, Валка! щит,
Да гром твой, эхом повторенный,
В жилище бардов восшумит.
Встают. — Сто арф звучат струнами,
Пред ними сто дубов горят,
От чаши круговой зарями
Седые чела в тьме блестят.*

Здесь, кстати, можно наблюдать подтверждение тому, что для многих русских литераторов кельтское и скандинавское культурные пространства были неразрывно связаны. Валка – это не кто иная как валькирия, одна из дев-воительниц скандинавской мифологии, и её одновременное с кельтскими бардами присутствие в стихотворении для писателя абсолютно естественно. Также, по всей видимости, Державин использует образы арф и дубов как ассоциации с культурой кельтов (здесь стоит вспомнить о том, что дуб ещё до христианизации имел для тех огромное значение, а традиционная арфа и по сей день является одним из символов Ирландии). Наконец, стоит подчеркнуть, что текст проникнут довольно мрачной

(«гром... восшумит», «зарями седые чела в тьме блестят») атмосферой, которая при этом сочетается с духом героизма (упоминания воительницы валькирии, бардов, которые воспоют героические деяния, описанные в произведении; также отсылка к древней традиции бить о щит мечом перед началом сражения). Всё это для оссианизма весьма характерно [2].

Отрывок из ещё одного произведения Державина также любопытен:

*Идет, — о зрелище прекрасно,
Где, прямо верностью горя,
Готово войско в брань бесстрашно!
Встает меж их любезна пря:
Все движутся на смерть послушно,
Но не хотят великодушно
Идти за вождем назад;
Сверкают копьями, мечами:
Как холм объемлется волнами,
Идет он с шумом — впереди.*

В отрыве от контекста может показаться, что поэт решил вдруг посвятить своё творение непосредственно какому-либо кельтскому или скандинавскому мифологическому или историческому сюжету. На самом деле отрывок взят из ещё одной оды Державина, «На переход Альпийских гор», которая была написана в 1799 г. и вдохновлена переходом российских войск А. В. Суворова через Альпы. Разумеется, писатель не пренебрегает историческими деталями: так, скажем, он и о самом полководце говорит прямо, и упоминает правившего в то время императора Павла I – но при этом произведение написано вполне в традициях оссианизма.

Несколько иным – хоть и не противоположным – образом воспринимал творения Макферсона Н. М. Карамзин. Как тонко подмечает Ю. Д. Левин, «автору “Бедной Лизы” был близок главным образом оссианический психологизм, меланхолическая тональность “Поэм”, т. е. то, что объединяло их с сентиментализмом вообще» [2]. Присущее оссианической поэзии настроение светлой или радостной скорби не просто привлекало Карамзина, но и довольно серьёзно повлияло на его собственное творчество, оставив свои отпечатки во многих произведениях.

Одним из наиболее ярких, на мой взгляд, является «древняя баллада» Карамзина, «Раиса». Само определение «Раисы» как древней баллады намекает на то, какими именно произведениями вдохновлялся при написании литератор – и в этом же, смею предположить, можно увидеть один из «подступов» к романтизму. В балладе довольно очевидно просматриваются черты оссианизма: природа изображается яростной, бурной (описываются гроза со страшным ливнем); действие происходит ночью в лесу; сама героиня, глубоко скорбя о своём неверном возлюбленном и с огромным трепетом вспоминая те счастливые моменты, которые она переживала с ним ранее, пробивается сквозь дождь и колючие

ветви деревьев. Раиса словно не обращает на эти помехи внимания, она погружена в свои тяжёлые мысли. Заканчивается баллада трагически:

*«...Теперь злосчастная Раиса
Звала тебя в последний раз...
Душа моя покоя жаждет...
Прости!.. Будь счастлив без меня!»*

*Сказав сии слова, Раиса
Низверглась в море. Грянул гром:
Сим небо возвестило гибель
Тому, кто погубил ее.*

Занятно, что черты оссианизма просматриваются и в прозаических произведениях Карамзина. Среди них – «Марфа-Посадница», «Наталья, боярская дочь», «Бедная Лиза» и другие. Впрочем, собственным творчеством писатель не ограничивался: в журналах, которые он издавал, регулярно появлялись его прозаические переводы «Поэм» (надо отметить, что Карамзин, в отличие от многих современников, был знаком сразу с английским текстом произведений, а не, скажем, с вольными переводами с французского), а также литературные переложения за авторством И. И. Дмитриева, В. В. Капниста и других известных в те времена писателей.

Итак, русские писатели стремились не только подражать Оссиану-Макферсону. Эстетика оссианизма прослеживается и в тех произведениях, которые были написаны вовсе не о древних воинах и бардах, но о вполне современных авторам реалиях. Таким образом, эта эстетика на несколько десятилетий в литературе приживается.

Вместе с Державиным и Карамзиным – и после них также – многие литераторы обращались к оссианизму. Это и В. А. Озеров с его знаменитой трагедией «Фингал», и уже названные выше Батюшков и Баратынский, и Н. И. Гнедич, и П. А. Катенин, и В. А. Жуковский... Это лишь несколько имён, которые стали известны в том числе благодаря подражаниям и собственным интерпретациям произведений Макферсона. Как ни парадоксально, многие литературные деятели впоследствии смотрели на идеи оссианизма как на нечто унылое, однообразное, отжившее свой век, тогда как эти самые идеи в том числе и повлияли на развитие сентиментализма и становление романтизма. Многие иронично использовали клише из «Поэм» в своих произведениях: так, скажем, поступил А. С. Пушкин в «Руслане и Людмиле», хотя в период учёбы в Царскосельском Лицее он искренне восхищался литературным наследием Макферсона, особенно в широко известном тогда переводе Е. И. Кострова, который многие считали лучше оригинала [2].

Так, например, стихотворение Пушкина «Осгар» – одно из нескольких, написанных в духе Оссиана – является авторской интерпретацией событий, описанных в «Поэмах», и интерпретацией, надо сказать, выполненной с

огромным вниманием и с не меньшим уважением к первоисточнику. В произведении гибель сына Оссиана, Оскара (Осгара, согласно Пушкину), косвенно связывается с изменой его возлюбленной, Мальвины, с неким Звигнелом (его имя в оригинале не упоминается, и иной информации, связанной с этим персонажем, нам найти не удалось). Довольно ожидаемое окончание сюжета – герой Осгар, чьё сердце разбито, погибает в сражении. Справедливости ради стоит заметить, что Оскар в оригинале погибает по иной причине, хотя, конечно, не менее героически. Мальвина становится спутницей отцу возлюбленного и сопровождает старого барда в его странствиях. От имени Оссиана Макферсон посвящает ей некоторое количество текстов [3, с. 101–107].

Интересно, что имя Мальвины благодаря шотландскому поэту прижилось и неплохо распространилось в Европе. Его происхождение чаще всего объясняют шотландским словосочетанием «Mala mhìn» («mala» означает «бровь», «mhìn» – «гладкий», словосочетание с учётом начальной мутации во втором слове читается как «малэ винь») [5]. Интересно также то, что в «Золотом ключике, или Приключениях Буратино» А. Н. Толстого это имя достаётся девочке с голубыми волосами, которая живёт в лесу вместе с собакой. С учётом того, что голубой в кельтском сознании ассоциируется со всем потусторонним, а собаки в мифологии тоже очень часто встречаются (здесь можно вспомнить и историю Кухулина, который как раз благодаря псу и получил своё наиболее известное имя, и гончих Финна Мак Кула, Брана и Шкёлана, и Собак Аннуина из валлийских легенд), можно себе представить, какие эмоции вызвала бы привычная всем с детства Мальвина у какого-нибудь современника Макферсона. Специально ли автор истории о Буратино создал свою героиню именно такой, сказать трудно, но совпадение весьма занятное.

Всё вышеперечисленное – только малая часть того наследия, которое осталось в русской литературе благодаря тем её деятелям, которые вдохновлялись работами Макферсона. Каково бы ни было мнение о шотландском поэте и его литературном наследии, каждый, кто подражал ему, а тем более он сам, становились тоже в какой-то степени бардами – и рассказывали свои истории уже совершенно по-новому. Так мог бы их рассказывать настоящий Оссиан, чьи произведения, возможно, и сегодня передаются верными традициям людьми из поколения в поколение. Значит, цели своей поэт, полагаем, добился.

Библиографические ссылки

1. Елепова, М. Рецепция оссианизма в русской поэзии в первой трети XIX века / М. Елепова // КиберЛенинка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/retseptsiya-ossianizma-v-russkoy-poezii-pervoy-treti-xix-veka/viewer>. – Дата доступа: 12.12.2021.

2. *Левин, Ю.* Оссиан в России / Ю. Левин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/levin-ossian-v-rossii.htm> – Дата доступа: 12.12.2021.
3. *Макферсон, Дж.* Поэмы Оссиана / Дж. Макферсон. – Ленинград : Наука, 1983. – 585 с.
4. Оссианизм // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bigenc.ru/literature/text/2681450>. – Дата доступа: 12.12.2021.
5. LearnGaelic Dictionary [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://learngaelic.scot/dictionary/>. – Дата доступа: 12.12.2021.

АРГАНІЗАЦЫЯ ЁРБАЊІСТЫЧНАЙ СУБПРАСТОРЫ Ё ПАЭЗП (НА ПРЫКЛАДЗЕ ВЕРШАЎ “ПЛОШЧА СВАБОДЫ РОЎНАЯ СУМЕ НАШЫХ З ТАБОЙ СЛЯДОЎ...” АНТОНА РУДАКА І “АВАЛОН” САЙМАНА АРМІТЫДЖА)

А. В. Даніленка

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

annasdanilenko@mail.ru;

наук. кіпр. – В. В. Халінаў, канд. філал. навук, дац.

У артыкуле разглядаецца феномен урбаністычнай субпрасторы, ягонае арганізацыя ё паэзіі на прыкладзе беларускамоўнага і англамоўнага тэкстаў. Уздымаюцца пытанні ўплыву субпрасторы на твор у цэлым і змены ва ўспрыманні твора чытачом у прыватнасці, а таксама акрэсліваюцца магчымыя перспектывы развіцця субпрасторавых даследаванняў.

Ключавыя словы: мастацкая прастора; субпрастора; урбаністычная субпрастора; гарадскі міф; структуралізм; рэканструкцыя; Рудак; Армітыдж.

Паэтычная мова паводле сваіх спецыфічных уласцівасцей “апераджае мову непэтычную” (М. Гайдэгер) [3, с. 190], і, разам з тым, аддаляецца ад рэчаіснасці. Паэт, уводзячы ё свет свайго твора вобразы, якія адпавядаюць канкрэтным рэаліям, тым не менш не стварае паміж імі прамой сувязі: функцыянаванне мастацкага свету заўсёды аўтаномнае. Таму аднаўленне аўтарам у межах свайго твора пэўных арганізаваных сістэм (адной з якіх, безумоўна, з’яўляецца горад) – з’ява заўсёды вартая асаблівай увагі. Наслаенне дзвюх прасторавых катэгорый (рэальнай і літаратурнай), перасякаючыся з агульным культурным кантэкстам стварае яшчэ адно ўнікальнае субпрасторавае і пазачасавае вымярэнне.

Варта звярнуць асаблівую ўвагу на сам панятак мастацкай прасторы. Ю. Лотман вылучаў чатыры прасторавыя катэгорыі: “Художественное пространство может быть точечным, линейным, плоскостным или объёмным” [1, с. 253]. Абапіраючыся на ягоную класіфікацыю, мы

вызначым мастацкую прастору ў паэтычным тэксце як асаблівы выпадак аб'ёмнай прасторы.

Катэгорыя прасторы ў рамках лірыкі спецыфічная найперш праз тое, што ўсе трансфарматыўныя прасторавыя працэсы (то-бок усе працэсы пераўтварэння прасторы, ад змены каардынат унутры адной прасторавай сістэмы да змены прасторавых сістэм увагуле) адбываюцца ў моцнай сувязі з лірычным героем. Нават пейзажная лірыка выяўляе яго рэдукаваную прысутнасць, якая непасрэдным чынам уплывае на прасторавае ўспрыняцце чытача. У межах паэзіі кожны элемент прасторавай сістэмы так ці іначай вымушаны перасякацца з “воссю каардынат” лірычнага героя. Гэты чыннік і спрычыняецца да непазбежнага стварэння аб'ёмнай мастацкай прасторы, якая ўзнікае на перасячэнні “нарацыйнай лініі” лірычнага героя і “прасторавай існасці” самога мастацкага топасу. У той жа час у прэзаічным тэксце такой моцнай знітаванасці гэтых элементаў паміж сабой можа і не быць. Трэба разумець, што аб'ёмнасць прэзаічнай мастацкай прасторы (у адрозненне ад прасторы паэтычнай) мае некалькі тыпаў выяўлення, у тым ліку і не звязаныя з лірычным героем. Адпаведна, “аб'ёмнасць” прэзаічная і паэтычная – розныя катэгорыі з адрозным функцыянаваннем прасторы ўнутры тэкста адпаведна. Калі ў рамках прозы можна выдзяляць сярод відаў прасторы ў тым ліку прастору “кропкавую”, тым самым мяркуючы, што ў межах прэзаічнага тэксту ёсць элементы па сваёй структуры “апрасторавыя”, то-бок тыя, якія паводле свайго азначэння застаюцца па-за вызначанай і акрэсленай тэкстам сістэмай каардынат, то паэзія выяўляе выразны супраціў такой мадэлі. Яе прастора, што непасрэдна залежыць ад самой сутнасці паэтычнага тэксту, завязанага на прысутнасці (або своеасаблівай катэгорыі “непрысутнасці”) лірычнага героя, імкнецца да бясконцага пашырэння і абсалютнага валадоння ўсім, што ўключае ў сябе топас паэтычнага твора. Пры гэтым паэтычная прастора можа быць больш пашыранай за мастацкі топас.

З гэтым звязаная і асаблівая арганізацыя частак паэтычнай прасторы, якую можна ўмоўна разбіць на так званыя субпрасторы. Субпрастора – гэта асаблівая мастацкая катэгорыя, якая характарызуецца адмежаванасцю на вобразным або сэнсавым узроўні ад агульнай прасторы верша і функцыянуе ўнутры твора аўтаномна (адпаведна, можа выступаць асобным аб'ектам даследавання). Тым не менш, субпрастора заўсёды занураная ў агульную вершаваную прастору і не можа прэтэндаваць на паўнацэннае функцыянаванне па-за ёй.

На матэрыяле гэтага даследавання быў разгледжаны толькі адзін, асобны выпадак субпрастаравага феномену (якім, вядома, сам панятак субпрасторы не абмяжоўваецца). У вершах “Плошча свабоды роўная суме нашых з табой слядоў” (2021) Антона Рудака і “Авалон” (“Avalon”, 2013) Саймана Армітыджа (Simon Armitage) ў цэнтры сістэмы вобразаў – мастацкае ўвасабленне гарадоў, Мінска і Сан-Францыска ды Глостэра, што

робіць субпрасторы гэтых твораў урбаністычнымі. Гарады, размешчаныя на значнай адлегласці адно ад аднаго на мапе, праз сваё лірычнае пераасэнсаванне змяшчаюцца ў рамках аднаго дыскурсу.

У абодвух творах вобразы паселішчаў не існуюць абасоблена: яны ствараюцца ў моцнай повязі з лірычным героем, тым самым набываючы дваістасць, заключаную ў своеасаблівым дуалізме іх адначасова “неадушаўлёнай” і “адушаўлёнай” прыроды. Разгляд вобразу горада без разгляду вобраза лірычнага героя робіцца немагчымым, пацвярджаючы ранейшую згадку пра асаблівасць “аб’ёмнай” паэтычнай прасторы.

Верш Антона Рудака ўводзіць катэгорыю лірычнага героя ў першым радку праз словазлучэнне “нашых з табой” (слядоў), а потым рэпрэзентуючы яго праз займеннік “мы”:

*мы нарадзіліся ў наймаладзейшым з адроджаных гарадоў
і прывучыліся не заўважаць як шторманку ён зноў стары [2]*

Тым самым вобраз лірычнага героя таксама расшчапляецца, б’ючыся на дзве паловы, зрошчаныя тэкстам у адно непадзельнае. Ён унутры самога сябе робіцца прасторавым (займеннік “мы” ў беларускай мове можа абазначаць неабмежаваную колькасць асоб, тым самым верш пакідае ўнутры сябе месца для з’яўлення неабмежаванай колькасці “зрошчаных” лірычных герояў), набліжаючыся да поўнапрасторавага вобразу Мінска, які ахоплівае ўвесь твор. Заўважым таксама, што сінтаксіс верша (адсутнасць знакаў прыпынку, якія б маркіравалі падзел на сказы, а ў сувязі ў гэтым і вялікіх літар), нават на графічным узроўні дазваляе гэтым дзвюм прасторам “інтэгравацца” адна ў адну: раздзялення паміж лірычным героем і горадам папросту няма:

*мы прызвычаліся прычаіцца без хлеба глытаючы кроў
горад стаіць на сямёрцы пагоркаў і ў безлічы ямаў ляжыць [2]*

У адрозненне ад “Плошчы свабоды...”, у “Авалоне” С. Армітыджа традыцыйны сінтаксіс захоўваецца, але звяртае на сябе ўвагу архітэктоніка верша: твор падзелены на тры часткі (6 радкоў, 15 радкоў, 1 радок), якія з’яўляюцца своеасаблівымі “ўступам”, “асноўнай часткай” і “заклучэннем”, сэнсавай дамінантай. Найбольш поўна прастора ўнутры верша выяўленая, што натуральна, у другой частцы, якая адначасова з’яўляецца і найбольш рэпрэзентатыўнай для вобраза лірычнага героя. Увогуле ж можна казаць пра лірычнага героя Армітыджа як пра своеасаблівы “надпрасторавы” фактар: менавіта гэты вобраз дапамагае аб’яднаць унутры верша адразу дзве ўрбаністычныя субпрасторы, адначасова і Сан-Францыска, і Глостэра. Пры гэтым твор Армітыджа ёсць своеасаблівым адказам на верш Айвара Герні “First Time In” [6]. Герні, паэт, які напрыканцы жыцця страціў розум, паходзіў з Глостэра – адпаведна, субпрастора Глостэра з’яўляецца для верша дамінантай.

Лірычны герой Армітыджа не толькі “архітэктар” вершавай прасторы (менавіта праз яго ўспрыманне чытач атрымлівае зрокавыя вобразы “рыбіных костак (fish bones)”, “адпластаванай фарбы (flaking paint)”), але таксама і яе частка. “Рыбіны косткі” – адценне марской тэмы, якая напоўніцу раскрыецца ў радку “or I face west and let the Pacific slip” [4] і якая знойдзе адлюстраванне ў “салёным прыліве (salt-tide scour)”, што метафарычна праходзіць праз цела лірычнага героя. Такім чынам паміж прасторавымі вобразамі двух гарадоў і антрапаморфным вобразам героя ствараецца непарыўная павязь.

Фактар неад’емнай прысутнасці лірычнага героя дазваляе нам акрэсліць новая катэгорыя разгляду ўрбаністычнай субпрасторы ў вершах. Па-першае, гэта катэгорыя суб’ектыўнасці – прастора ў мастацкім тэксце найменш карэлюе з якой-кольвек рэальнай прасторай. Па-другое, гэта катэгорыя зменлівасці – прастора, рэінтэрпрэтаваная лірычным героем, не можа быць канстантай. Яна не ёсць нейкай “ідэальнай мадэллю”, але ёсць пэўным дынамічным аб’ектам, што знаходзіцца пад уплывам зменаў унутры будовы самога верша. Па-трэцяе, гэта катэгорыя асацыятыўнасці. Урбаністычную субпрасторы складаюць не толькі аб’екты, выражаныя прысутнымі ў тэксце словамі або сінтаксічнымі звароткамі, але і шэраг асацыяцый, якія гэтыя словы выклікаюць. Будова субпрасторы не сканчаецца ў рамках твора, зусім наадварот, там яна толькі бярэ свой пачатак. Гэта катэгорыя моцна звязаная са згаданай вышэй зменлівасцю. Адзіныя межы, якімі можа быць акрэслена субпрастора, гэта межы інтэрпрэтацыі чытача.

Такім чынам, істотнымі для выбудовы ўрбаністычнай субпрасторы з’яўляюцца культурныя кантэксты, у якія можна ўпісаць верш. Па-над першаснай субпрасторай (той арганізацыяй прасторы, якая прысутнічае ў самім творы і ствараецца непасрэдна з тэксту) ёсць культурная, другасная субпрастора. Другасная – бо яна вынікае з тэксту, але непасрэдна ў яго не ўпісаная. Гэтая субпрастора ўключае ў сябе тыя кантэксты, якія аўтар “закладае” ў твор, ствараючы яго сувязь з пазатэкставымі культурнымі рэаліямі, але не раскрывае да канца. Другасная субпрастора, накладваючыся на першасную, стварае своеасаблівы ўрбаністычны міф, новую мадэль горада, якая функцыянуе ўнутры верша і адначасова мае патэнцыял для выхаду за яго межы.

Паспрабуем рэканструяваць урбаністычныя міфы Рудака і Армітыджа, каб атрымаць поўную прасторавую карціну іх твораў. Дзеля зручнасці вылучым дзве групы фактараў – уласнагістарычныя, што маюць дачыненне непасрэдна да гісторыі горада, адлюстраванага ў творы, і агульнакультурніцкія, то-бок сусветныя кантэксты, у якія гэты горад упісаны.

Ужо ў першай страфе верша “Плошча свабоды...” сустракаем відавочную ўласнагістарычную прывязку: “Мы нарадзіліся ў

наймаладзейшым з адроджаных гарадоў” [2]. Адроджаны горад – эпітэт, які можа адсылаць да факту адбудовы Мінска, разбуранага падчас падзей Вялікай Айчыннай, практычна з руін. Заўважым таксама, што канструкцыя “наймаладзейшы з адроджаных гарадоў” з’яўляецца часткай антытэзы, якая раскрываецца ў наступным радку верша праз канструкцыю “шторанку ён зноў стары”. Гэта адна з адзнак сувязі вобразаў горада і лірычнага героя.

У трэцяй страфе – найцікавейшая ампліфікацыя, “горад-падпольшчык і горад-паўстанец горад-герой маіх сноў” [2], якая не толькі разбівае вобраз лірычнага героя (ад асабовага займенніка “мы” да прыналежага “маіх”), але і зноў стварае ўласнагістарычны кантэкст, адсылаючы чытача да атрыманага Мінскам у 1974 годзе статусу “Горад-Герой”, а таксама да з’явы мінскага падполля, уласна дзякуючы якому гэты статус і быў атрыманы. І зноў гэты кантэкст як бы размешчаны “ўнутры” дыскурсу, які стварае лірычны герой, бо горад-герой упісаны ў яго сны (іх прыналежнасць дадаткова падкрэсленая выкарыстаннем адпаведнага займенніка).

Зліццё ўласнагістарычных і агульнакультурніцкіх кантэкстаў адбываецца ў чацвёртай страфе. Радок “сонца сядзе за дрэвы кальварыі скончваецца шабат” [2] адсылае да больш шырокай рэаліі, чым канкрэтная гістарычная падзея. Шабат – панятак з іўдаізму, сёмы дзень тыдня, у які Тора прадпісвае ўтрымлівацца ад працы. У Мінску яшчэ ад XIV стагоддзя жыло дастаткова шмат габрэяў, для якіх замест “суботы” існаваў менавіта “шабат”.

У сваю чаргу Кальварыя – гэта не толькі скарочаны тапонім (адсылка да Кальварыйскіх могілак, якія знаходзяцца ў Мінску), але і месца каталіцкага паломніцтва, група капліц (звычайна іх 14), што сімвалізуюць сабой пакуты Хрыстовы.

Гэта не адзіны біблійны матыў у вершы: радок “мы прызвычаіліся прычашчацца без хлеба глытаючы кроў” адсылае да таемства прычасця, якое ёсць як у каталікоў, так і ў праваслаўных і лютэран. А вось кавалак, што ідзе адразу за ім, “горад стаіць на сямёрцы пагоркаў і ў безлічы ямаў ляжыць” стварае моцную антытэзу не толькі на тэкставым, але і на сэнсавым узроўні.

“Сямёрка пагоркаў” – аснова, на якой стаіць Рым, і адначасова – адзін з яго сімвалаў, але безліч ямаў – адсылка ўжо канкрэтна да мінскай гісторыі. Магчыма, маюцца на ўвазе месцы масавых пахаванняў, дзеля якіх і ствараліся “безлічы ямаў”: расстрэл у прадмесці Тучынка (у 1941 годзе там было масава здзейсненае забойства габрэяў. Зараз пра гэты тапонім нагадвае Тучынскі завулак, размешчаны на пачатку Кальварыйскай вуліцы), расстрэлы ў Камароўскім лесе і на тэрыторыі сучаснай Лошыцы.

Такім чынам, верш А. Рудака ахоплівае даволі шырокі храналагічны пласт, аднак у ім відавочна пераважаюць спасылкі на падзеі XX стагоддзя, той самай гісторыі, якая робіць Мінск “наймаладзейшым з адроджаных гарадоў”. Разам з тым, гэты пласт уласнай гісторыі горада, упісанай у

кантэкст сусветнай, стварае эфект “люстранога калідору”, робячы субпрасторы амаль неабсяжнай. Уласная субпрастора Мінска, накладзеная на алузіі на Рым і агульную хрысціянскую культуру не толькі “ўбірае ў сябе” гэтыя кантэксты, але і сама адбіваецца ў іх, тым самым мінімальна карэлючы з “рэальным” вобразам Мінска. Гэта субпрастора адначасова добра пазнавальная, поўная спасылак да вядомага чытачу асацыятыўнага раду, звязанага з Мінскам (“плошча свабоды”, “кальварыя”, партызанскае мінулае горада), але разам з тым падсвядома, няяўна трансфармаваная. Яе ўспрыманне не выклікае ў чытача ніякіх цяжкасцей, бо ён можа і не здагадацца пра змены, што там адбыліся, але гэта субпрастора не можа на яго не ўздзейнічаць. Такім чынам, сам вобраз Мінска ў свядомасці чытача змяняе сваю сутнасць, ужо несучы ў сабе адбіткі антычнага і еўрапейскага кантэкстаў.

У сваю чаргу “Авалон” С. Армітыджа дзякуючы сувязі твора з асобай Айвара Герні загадзя ўпісаны ў агульнакультурніцкі кантэкст. Пвязь з Герні адначасова тлумачыць і назву твора. Авалон – гэта міфічная выспа з кельцкіх легенд, што асацыюецца з раем, якога імкнуўся дасягнуць у сваім вар’яцтве Герні, што насіў вайну ў сваёй галаве:

*'David of the White Rock', the 'Slumber Song' so soft, and that
Beautiful tune to which roguish words by Welsh pit boys
Are sung—but never more beautiful than here under the guns' noise [5].*

(“Давід белай скалы”, “Песня дрымоты” такія мяккія, і гэтая / прыгожая мелодыя, на якую валійскімі шахцёрамі гарэзлівыя словы / пяюцца – але яна ніколі не будзе больш прыгожая чым зараз, пад шумам зброі. [Тут і далей падрадкоўны пераклад на беларускую мой. – А. Д.]).

Таму і пачатак “Авалона” адсылае нас да пэўнага недасяжнага “прытулку (asylum)” з “разбуранай брамай (gates [...] undone)”, зноў няяўнай алузіі на Герні, які прысутнічае ў тэксце верша, але абсалютна неантрапаморфна, у чымсьці зліваючыся з мастацкай прасторай:

*the asylum gates are locked and chained, but undone
by wandering thoughts and the close study of maps [3].*

(брама прытулку зачыненая і скаваная, але разбураная / вандроўнымі думкамі і ўважлівым вывучэннем мапаў).

Кропка максімальнага раскрыцця назвы ў вершы – радок “At dusk, the Golden Gate Bridge is heaven’s seashore” [4], які з’яўляецца пачаткам уводу ў твор субпрасторы Сан-Францыска. Пры гэтым у вершы ўзгадваюцца тапонімы: турма Алькатрас (заўважым, што з эпітэтам “glittering” (бліскучы)), мост Залатая Брама. Сан-Францыска пераходзіць у разрад таго самага “міфічнага месца”, выспы, якая адначасова існуе і не існуе ў Ціхім акіяне.

У той жа час ампліфікацыя, з дапамогай якой Армітыдж стварае субпрасторы Глостэра, зусім не суадносіцца з раем у звычайным яго

разуменні, а хутчэй супрацьпастаўляецца яму. Варта заўважыць таксама, што арганізацыя прасторы ўнутры верша, перадача адлегласці паміж Сан-Францыска і Глостэрам зноў адсылае чытача да біблейных матываў. “By several million strides, having walked on water” – алюзія на адзін з цудаў, Хаджэнне па водах, што здзейсніў Хрыстос.

У субпрасторы ўласна Глостэра чытача сустракаюць “зікураты з шалёўкі (clapboard ziggurats)”, моцнае зрашчэнне ўласнагістарычных і агульнакультурніцкіх кантэкстаў. “Clapboard house” – гэта спецыфічная рэалія, характэрная для невялікіх англійскіх гарадоў, якую можна перакласці як “дом з дошак”, “дом з шалёўкі”. Зікураты, у сваю чаргу, гэта культавая пабудова ў Старажытнай Месапатаміі, якая, магчыма, выкарыстоўвалася для сувязі з багамі. Гульня “Змеі і лесвіцы”, пра якую вядзецца ў радку “of snakes-and-ladders streets and cadged cigarettes” [4], – таксама з’яўляецца традыцыяй з глыбокімі каранямі, але ўжо з іншага рэгіёну – Старажытнай Індыі.

Такім чынам, Армітыдж стварае “штучнае падаўжэнне” гісторыі Глостэра, упісваючы яго ў найстаражытнейшыя з усіх цывілізацыйных кантэкстаў. Тым самым прасторавыя вобразы набываюць “падвойнае дно”, асаблівыя канатацыі, праз якія за карцінай з бруду (“адпластаванай фарбы”, “рыбіных костак” і пад.) пачынаюць хавацца нечаканыя значэнні. Гэта своеасаблівая субпрасторавая міфалагічная пастка. Механізм яе функцыянавання нібыта адрозніваецца ад таго, за якім можна назіраць у творы Рудака: калі там дадатковы кантэкст навязваўся “падсвядома”, то тут кантраст старажытных цывілізацый і брудных вулак падаецца занадта вялікім, каб мець магчымасць ва ўспрыманні чытача стаць чымсьці больш пераканаўчым, чым проста трансляцыяй аўтарскага пераасэнсавання Глостэра.

Але ў сапраўднасці гэтыя два міфы, створаныя рознымі творамі, надзвычай падобныя сваімі ўплывамі. Глыбіня “аўтарскай міфалагізацыі” тут адрозная толькі праз адрознасць гістарычных кантэкстаў: Армітыдж можа дазволіць сабе выбудоўваць субпрасторы Глостэра ў такім “архіглыбокім” кантэксце, бо ў найноўшай гісторыі рэальнага Глостэра не было таго самага перыяду вымушанага “адраджэння”, аднаўлення, пабудовы амаль з нуля. Глостэр – горад, заснаваны яшчэ ў першым стагоддзі новай эры. Адпаведна, мацней знітаваны з кантэкстам агульнаеўрапейскім, ён натуральна імкнецца да самавыбудовы ў кантэкст старажытных цывілізацый. Калі браць пад увагу ўжо наяўныя архаічныя карані, гэта імкненне перастае выглядаць штучным. Кельцкая міфалогія, дададзеная да ўсёй прасторы твора Армітыджа з дапамогай назвы, толькі падмацоўвае гэты “старажытны” дыкурс. Аднак і “Плошча свабоды...”, і “Авалон” у выніку апынаюцца ўпісанымі ў адно кола. Урбаністычная субпрастора адлюстраваных у вершах гарадоў становіцца часткай агульнакультурніцкай і агульначалавечай прасторы.

Такім чынам, у межах разгляду феномена ўрбаністычнай субпрасторы можна назіраць за пэўным збліжэннем вершаў, створаных аўтарамі на адрозных мовах з кардынальна адрознымі паэтычнымі традыцыямі. На гэтай глебе ўзнікае заканамернае пытанне: ці не знішчае выдзяленне і аналіз субпрасторавай катэгорыі тую вельмі важную паэтычную адрознасць, якую прынята атаясамліваць з самой сутнасцю паэзіі? Гэта не так: карэктна выдзеленая субпрастора і ўвогуле ўважлівае і асэнсаванае акрэсленне прасторы ў паэтычным тэксце наадварот будзе судзейнічаць яго адэкватнаму ўспрымання. Таксама субпрасторавае дзяленне здольнае дапамагчы інтэрпрэтатару разабрацца ў перыпетыях кантэкстаў, да якіх твор належыць. Такім чынам, праца з феноменам субпрасторы – гэта не заклік да абагульнення, але покліч да больш руплівага вызначэння адрознасці.

Аналіз менавіта ўрбаністычнай субпрасторы дазваляе даследчыку больш глыбока разумець складнікі, што ствараюць панятка “гарадской міфалогіі” ў паэтычным тэксце. І Армітыдж, і Рудак з дапамогай міфа здолелі рэарганізаваць не толькі прасторавыя, але і сімвалічныя ўзроўні сваіх твораў, што, безумоўна, стварае вялікі ўплыў на магчымыя кірункі інтэрпрэтацыі іх тэкстаў, загадзя задаючы ім пэўны вектар. У такім успрыняцці стварэнне аўтарамі ўрбаністычнай субпрасторы можа разглядацца як спроба своеасаблівай містыфікацыі, шчыльна звязаная з фактамі ўвядзення ў верш “субзначэнняў”.

Перад прасторавымі катэгорыямі адкрываюцца вялікія перспектывы развіцця. Праз вялікую знітаванасць катэгорыі прасторы і сімвалічнага ўзроўню паэзіі, яны могуць выступаць у якасці новай перспектывы разгляду паэтычнай мовы. Пры гэтым развіццё магчымае ў розных кірунках – ад разгляду зменаў мастацкай прасторы ў тэкстах мінуўшчыны ў параўнанні з творами сучаснасці, так і да даследаванняў інтэртэкстуальных – то-бок спробы рэканструкцыі мастацкай прасторы, тыповай для аднаго аўтара з дапамогай супастаўлення некалькіх тэкстаў. Дзеля гэтага даследаваны матэрыял мусіць быць значна пашыраны.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Лотман, Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
2. *Рудак, А.* “Плошча свабоды роўная суме нашых з табой слядоў...” / Антон Рудак. – [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://vk.com/wall92884077_4442. – Дата доступу: 01.12.2021.
3. Тэорыі літаратуры XX стагоддзя / Анна Бужыньска, Міхал Павел Маркоўскі; прадм.: Ганна Бутырчык; навук. рэд.: Лявон Баршчэўскі – Мінск : Медысонт, 2017. – 628 с.
4. Avalon by Simon Armitage. – [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/56237/avalon>. – Дата доступу: 01.12.2021

5. First Time In [“After the dread tales ... ”] by Ivor Gurney. – [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://www.poetryfoundation.org/poems/57257/first-time-in-after-the-dread-tales-> . – Дата доступу: 03.12.2021
6. Poems on war: Simon Armitage is inspired by Ivor Gurney. – [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://www.theguardian.com/books/2013/oct/26/simon-armitage-ivor-gurney-war-poem> . – Дата доступу: 01.12.2021.

РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ТИЛЯ УЛЕНШПИГЕЛЯ В РОМАНЕ ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА «ТИЛЬ»

О. А. Овчинникова

Белорусский государственный университет, г. Минск;

alisa_ram41@mail.ru;

науч. рук. – О. Ч. Гронская, канд. филол. наук

В данной работе рассматривается рецепция образа Тиля Уленшпигеля в романе Д. Кельмана «Тиль». Тиль в романе Д. Кельмана, как и его предшественник из народной книги, представляет собой сложный и многогранный образ. Он является фигурой, отражающей кризисное состояние эпохи. Исключительность этого персонажа позволяет ему выступать в роли двигателя сюжета. В некоторых аспектах он схож с Тилем из народной книги: для него также характерен статус социального аутсайдера, он не лишен озорства, он обладает свободой шута, его поступки также можно трактовать в дидактическом ключе. Однако в отличие от средневекового Уленшпигеля, который, хоть и отличался хитростью и интеллектуальным превосходством над другими, не мог быть понят как «мудрый дурак» и не стремился с помощью своих выходок научить людей чему-то, Тиль в романе Кельмана может быть интерпретирован как просветитель. Кроме того, Тиль является воплощением неразрывной связи между смертью и смехом во время войны. При этом яркой чертой Тиля является его воля к жизни, которая позволяет ему выжить в любой ситуации.

Ключевые слова: интерпретация; народная книга; рецепция; Тиль Уленшпигель; художественный образ; шут.

Тиль Уленшпигель – одна из самых известных и узнаваемых фигур в немецкой литературе и культуре. Неоднозначность и символичность образа средневекового шута позволила множеству авторов разных времен и разных культур использовать фигуру Тиля в своих произведениях, помещая персонажа в разные условия и придавая ему новые черты. На протяжении пятисот лет образ Тиля Уленшпигеля пережил множество переработок и интерпретаций в самых разных жанрах литературы: романах, комедиях, стихах. Кроме того, он нашел воплощение и в других видах искусства, в многочисленных музыкальных произведениях, фильмах, балете, комиксах, а также в повседневном контексте.

Первым произведением, в котором встречается фигура Тиль Уленшпигеля, является анонимная немецкая народная книга о Тиле Уленшпигеле, датируемая началом XVI века. Она представляет собой сборник шванков – кратких историй юмористического характера. Книга повествует о жизни Тиль Уленшпигеля, который странствует по миру, живя случайными заработками и нарушая привычный уклад жизни людей своими непредсказуемыми выходками. Тиль Уленшпигель, изображенный в народной книге, имеет статус социального аутсайдера, что позволяет ему действовать вне общества и принятых в нем норм, пользуясь свободой шута. С этим связан так называемый гробианский аспект, проявляющийся в грубом поведении Тиль с подчеркнутой демонстрацией телесного в нем. Уленшпигель может выступать в роли обличителя общественных пороков, однако его проделки иногда не имеют обоснования и являются следствием свойственного ему озорства. При этом он часто оказывается победителем в разных ситуациях, демонстрируя явное интеллектуальное превосходство и хитрость.

Тиль Уленшпигель завоевал огромную популярность в литературе, прежде всего немецкоязычной. С момента выхода в свет первого произведения с участием этого персонажа и до наших дней Тиль появлялся на страницах самых разных текстов, раскрывавших все новые и новые возможности интерпретации этого образа. В ранних произведениях ему отводится место негативного персонажа, поступки которого призваны служить «плохим примером», предостережением и уроком для читателей. Здесь можно упомянуть произведения Г. Сакса, И. Фишарта, латинские поэмы И. Немиуса и Э. Периандера.

В более поздних переработках Тиль становится положительным персонажем, а его образ раскрывается с новых сторон, часто приобретая неожиданные интерпретации. Иногда Уленшпигель выступает в роли безобидного шутника, не желающего причинять вред людям и разыгрывающего их из присущего ему озорства (такова, например, знаменитая детская книга Э. Кестнера). Существовал и другой Уленшпигель – разочаровавшийся и смирившийся со своим бессилием аутсайдер, каким он представлен, например, в романе Г. Гауптмана «Проделки, мошенничества, видения и сны великого боевого летчика, бродяги, мошенника и волшебника Тиль Уленшпигеля», где герой заканчивает жизнь самоубийством. В XIX и XX вв. фигура Тиль Уленшпигеля нередко использовалась в политическом и идеологическом контексте, где Тиль становится революционером и защитником угнетенных. В связи с этим в первую очередь стоит упомянуть роман Ш. де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке».

В 2017 году Тиль появляется на страницах романа одного из важнейших современных немецких писателей Д. Кельмана (Daniel Kehlmann, 1975). Роман посвящен Тридцатилетней войне, тяжелому

времени в истории Европы, которое в особенности принесло огромные потери Германии. Кельман помещает фигуру Тиля Уленшпигеля в центр военных действий и даже дает роману название по имени этого персонажа. Тиль сложно назвать главным героем, однако его непростой образ заслуживает детального рассмотрения.

Тиль Уленшпигель присутствует во всех главах романа Д. Кельмана, события в которых подаются разрозненно и прямо не связаны между собой. Изначально роман о Тридцатилетней войне вообще не предполагал наличие такого персонажа. В одном из интервью Кельман объяснил, что в условиях того времени, когда люди были привязаны к месту, где они родились, и могли общаться лишь с людьми из того же социального слоя, что и они, ему был необходим кто-то подвижный, кто может взаимодействовать с людьми из разных слоев населения. И именно известный немецкий шут Тиль Уленшпигель стал идеальным персонажем для этого.

В отличие от Тиля из народной книги, который в зависимости от ситуации и людей перед ним примеряет разные роли, лишь притворяясь врачом, художником, ремесленником или надевая колпак придворного шута короля, Тиль в романе Кельмана действительно владеет разными способностями, что позволяет ему объединять в себе множество ролей: он танцор, музыкант, канатоходец, акробат, жонглер, актер. Способности Тиля, к которым у него, очевидно, талант, кажутся чем-то исключительным, а весь образ персонажа, который появляется в поле зрения так же внезапно, как и исчезает, представляется чем-то сверхъестественным. Это замечают окружающие уже с самого детства героя, а у доктора Кирхера закрадываются подозрения о связи мальчика с дьявольскими силами: *«Wie hält er da oben das Gleichgewicht? Doktor Kircher kann nicht anders, er lächelt verkrampft. Der Junge lächelt nicht zurück. Unwillkürlich fragt Doktor Kircher sich, ob das Kind ebenfalls vom Satan berührt ist»* [5, S. 142–143] («Як ён там, уверх, трымае раўнавагу? Доктар Кірхер не вытрымлівае і сумаргава ўсміхаецца. Хлопчык не ўсміхаецца ў адказ. Міжволі доктар Кірхер задаецца пытаннем, ці не крануты сатаной і хлопчык») [1, с. 100]. Кирхер удивляется мастерству и ловкости юного Тиля, помогающим ему удержаться на канате. При этом он называет дьявола «владыкой воздуха» («*Herr der Luft*»), что является намеком и на Тиля. Сам Уленшпигель в главе «*Herr der Luft*» говорит, что в него вселился дьявол.

Перемещенный в тяжелое и кровавое время в истории Германии и всей Европы – период Тридцатилетней войны, – Тиль представляет собой кризисную фигуру, отражающую абсурдность и мимолетность человеческой жизни. Как отмечает Л. Мэдинг, «его буквальная легкость, выражающаяся в виртуозной ходьбе по канату, в искусстве жонглирования, за которым с трудом может уследить глаз, а также в его внезапном появлении и столь же внезапном исчезновении, смущает и тревожит

зрителя и в то же время является лишь концентрированным отражением мира» [6].

Статус социального аутсайдера, который характеризует Тиля из народной книги, является показательным и для Тиля в романе Кельмана. Лишившись отца в раннем детстве, Тиль вынужден бежать и стать бродячим артистом, присоединившись вместе со своей спутницей Неле к Пирмину, который странствовал по миру, зарабатывая на жизнь развлечением публики. Тиль вынужден приспосабливаться к обстоятельствам, чтобы выжить, однако путь интеграции в общество для него закрыт. Как говорил сам Кельман, Тиль отвергает процесс цивилизации и отражает враждебность к ней каждого человека [6].

Некоторое время Тиль также является шутком короля, очень хорошо вписываясь в эту роль, роль придворных шутов, «которые своими шутками разоблачают различные злые поступки, мысли, духовные пороки или недостатки характера. С одной стороны, это очень весело, с другой – очень жестоко» [8]. Однако Тиль у Кельмана не злобный, а сам автор говорил, что его герой представляет собой «нечто загадочное, опасное, что-то, что не вписывается в общество» [4]. Как придворный шут короля, Тиль обладает свободой, позволяющей ему говорить то, что другие ввиду сдерживающих их общественных норм сказать не могут: *«Na, warum hat die Majestät das denn gehört, du, Risenwanstling? Von mir gehört hat die kleine Majestät, die saublöde Majestät mit der goldenen Krone auf dem goldenen Thron, weil ich nach euch geschickt hab. Und hau mich nicht, ich darf das sagen, du kennst doch die Narrenfreiheit. Wenn ich die Majestät nicht saublöd nenne, wer soll das sonst tun? Einer muss es doch. Und du darfst nicht»* [5, S. 208–209] («Ну і з чого б гэта вялікасць нешта пачула, а, таўстануз? Яго маленькая вялікасць, тупарылая вялікасць у залатой кароне на залатым троне пачула пра мяне толькі таму, што я паслаў на вас. І не бі мяне, я магу такое гаварыць, ты ж ведаеш пра блазенскую свабоду. Калі я не назаву вялікасць тупарылым, хто ж гэта яшчэ зробіць? Але некаму ж трэба. А табе нельга») [1, с. 145]. В связи с этим Т. Коэнраадс отмечает, что хотя Уленшпигель не всегда находится в центре повествования и не является главным героем, он, резко контрастируя с другими персонажами романа, выполняет функцию катализатора, без которого многие события не произошли бы [3].

Во второй главе романа, повествующей о детстве Тиля, можно заметить, что мальчику свойственны те черты, которые присутствуют у Тиля из народной книги, а именно озорство, побуждающее его разыгрывать окружающих. Показательной является сцена, в которой Тиль подкидывает несколько маленьких камушков в тарелку, из которой ест помощник отца Тиля по имени Зép. Разозленный проделкой мальчика, Зép бросает его в реку, в которой Тиль мог бы расстаться с жизнью. Это первый раз, когда Тиль сталкивается со смертью: *«Sterben ist nichts, das begreift er. Es geht so schnell, es ist keine große Sache, mach einen falschen Schritt, einen Sprung, eine*

Bewegung, und du bist kein Lebender mehr. Ein Grascalm reißt, ein Käfer wird zertreten, eine Flamme geht aus, ein Mensch stirbt, es ist nichts! Seine Hände graben im Schlamm, er hat es auf den Grund geschafft» [5, S. 31] («Смерць – нішто, ён разумеє. Гэта так хутка, невялікая справа, зрабі няправільны крок, скачок, рух – і ты больш не жылец. Сцяблінка ламаецца, жука расціскаюць, полымя затухае, чалавек памірае, нічога, пустата! Яго рукі зарываюцца ў глей, ён дасягнуў дна») [1, с. 31]. Но в этот самый момент, когда Тиль находится в шаге от смерти, в нем рождается непреодолимая жажда жизни, которая потом будет сопровождать его на протяжении всего повествования в романе: «*Und da weiß er plötzlich, dass er heute nicht sterben wird. Fäden aus langem Gras streicheln ihn. Dreck kommt in seine Nase, er spürt einen kalten Griff am Nacken, hört ein Knirschen, spürt etwas am Rücken, dann an den Fersen; er ist unterm Mühlrad durch»* [5, S. 46] («І тут ён рантам разумеє, што сёння не памрэ. Сцёблы высокіх раслін гладзяць яго, глеё забіваецца ў нос, хлопчык адчувае халодны дотык на патыліцы, чуе скрыгат, адчувае нешта на спіне, потым на пятаках; ён праскочыў пад млынавым колам») [1, с. 31]. Мальчик выживает. Обращаясь к исконному мотиву трехкратного крещения Уленшпигеля, Кельман сталкивает своего героя со смертью в раннем детстве, так что выжившего Тилиа мать называет «дважды крещеным».

На протяжении всего повествования Уленшпигель не раз сталкивается лицом к лицу со смертью, однако каждый раз ему удается выжить, при том что окружающие его часто умирают. Сначала он спасается из реки, потом выживает, оставшись один в лесу. Лишившись отца, обвиненного в колдовстве и казненного на глазах сына, Тиль спасается бегством и снова выживает. Оказавшись на поле боя, Тиль также выбирается оттуда невредимым. Затем на глазах Тилиа умирает король, который заболел чумой и мог бы заразить своего преданного шута, который шел с ним бок о бок, сопровождая короля до самого конца. Когда случается обвал шахты, Тиль решает, что он вообще не умрет: «*Ich geh jetzt. So hab ich's immer gehalten. Wenn es eng wird, gehe ich. Ich sterbe hier nicht. Ich sterbe nicht heute. Ich sterbe nicht!*» [5, S. 423] («Я найду. Я ж заўсёды гэтым кіраваўся. Калі робіцца цесна, я сыходжу. Я тут не памру. Я не памру сёння. Я не памру!») [1, с. 330]. И он действительно выбирается из-под обвала и снова выживает. Последней своей сказанной в романе фразой Уленшпигель, выживший на войне, формулирует жизненный принцип, являющийся основным свойством персонажа: «*Aber weißt du, was besser ist? Noch besser als friedlich sterben? [...] Nicht sterben [...]. Das ist viel besser»* [5, S. 473] («А ведаеш, што лепш? Яшчэ лепш, чым ціхамірна намерці? [...] Не паміраць [...]. Гэта нашмат лепш») [1, с. 330].

Герою романа Кельмана также свойственны черты просветителя. Особенно показательны в этом плане сцены, взятые Кельманом из народной книги. В первой главе изображена известная история, в которой Тиль,

натянув над деревней канат и развлекая людей, в конце просит каждого присутствующего снять свой правый ботинок и выкинуть его. Когда люди исполняют поручение шута, он смеется над ними, называя их дураками. После того, как Тиль говорит толпе подобрать свои ботинки, начинается страшная драка, в результате чего многие люди пострадали, а один из жителей даже погибает. Тиль показывает людям, к чему может привести наивное послушание и бездумное выполнение любых поручений. Так как события главы происходят уже тогда, когда Тиль приобрел популярность среди людей и стал любимцем публики, его слава и поручения могут восприниматься людьми как нечто авторитетное. Это заставляет задуматься над абсурдностью войны, в контексте которой разворачиваются события.

В другой истории, также взятой из сборника шванков, рассказывается, как Тиль чудесным образом «исцелил» множество тяжелобольных, сказав им, что для того, чтобы он мог изобрести лекарство, необходимо пожертвовать самым больным из них. Никто не соглашается отдавать жизнь ради спасения других, поэтому все они убегают. Эта история также может быть интерпретирована в контексте военных событий. Люди, одержимые разрушительной болезнью, именуемой войной, ослеплены своим недугом и не способны пожертвовать чем-то во благо других. Кроме того, они также слепо поверили в то, что Тиль действительно может им помочь.

Таким образом, Тиль в романе Д. Кельмана, как и его предшественник из народной книги, представляет собой сложный и многогранный образ. Прежде всего, Тиль является фигурой, отражающей кризисное состояние эпохи. Исключительность этого персонажа позволяет ему выступать в роли двигателя сюжета. В некоторых аспектах он схож с Тилем из народной книги: для него также характерен статус социального аутсайдера, он не лишен озорства, он обладает свободой шута, его поступки также можно трактовать в дидактическом ключе. Однако в отличие от средневекового Уленшпигеля, который, хоть и отличался хитростью и интеллектуальным превосходством над другими, не мог быть понят как «мудрый дурак» и не стремился с помощью своих выходок научить людей чему-то, Тиль в романе Кельмана может быть интерпретирован как просветитель. Кроме того, Тиль является воплощением связи между смертью и смехом во время войны. Он смеется над смертью и отдает дань уважения только смерти. При этом яркой чертой Тили является его воля к жизни, которая позволяет ему выжить в любой ситуации.

Библиографические ссылки

1. *Кельман, Д. Тыль* / Д. Кельман. Пер. з ням. В. Ч. Гронскай. — Мінск : А. М. Янушкевіч, 2020. — 332 с.
2. *Bohlen, T. Der Narr im Karneval. Kehlmanns „Tyll“ als Aufklärer und Hugos „Quasimodo“ als Paradebeispiele* [Internet] / T. Bohlen, K. von Werne. — Zugriffsmodus: <https://lbz.rlp.de/de/ueber-uns/publikationen/virtuelle-ausstellungskataloge/karneval-in-der-kultur/der-narr-im-karneval-kehlmanns-tyll-als->

- aufklaerer-und-hugos-quasimodo-als-paradebeispiele/. — Datum des Zugangs: 13.12.2021.
3. Coenraads, T. Bogen spannen, wo keine sind. Zur Beziehung zwischen Literatur und Geschichte in Daniel Kehlmanns Roman Tyll [Internet] / T. Coenraads. — Zugriffsmodus: https://theses.ubn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/8011/Coenraads%2C_P.T._1.pdf?sequence=1. — Datum des Zugangs: 12.12.2021.
 4. Kaindlstorfer, G. Daniel Kehlmann über „Tyll“: Der Anarchist mit der Schellenkappe. [Internet] / G. Kaindlstorfer. — Zugriffsmodus: https://www.deutschlandfunk.de/daniel-kehlmann-uebertyll-der-anarchist-mit-der.700.de.html?dram:article_id=401191. — Datum des Zugangs: 11.12.2021.
 5. Kehlmann, D. Tyll / D. Kehlmann. Hamburg, 2017. — 474 S.
 6. Maeding, L. Eulenspiegel im Krieg: Der Narr und die Erzählungstradition in Daniel Kehlmann Roman Tyll [Internet] / L. Maeding. — Zugriffsmodus: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/glal.12266>. — Datum des Zugangs: 11.12.2021.
 7. Schabernack, A. Schabernack über Schabernack: Till Eulenspiegel in deutschsprachigen Komödien des 19. und 20. Jahrhunderts [Internet] / A. Schabernack. — Zugriffsmodus: <https://unipub.unigraz.at/obvugrhs/content/titleinfo/224223/full.pdf>. — Datum des Zugangs: 29.11.2021.
 8. Sevim, B. A. Fiktion und Realität in Daniel Kehlmanns neuestem Roman „Tyll“ [Internet] / B. A. Sevim. — Zugriffsmodus: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1209884>. — Datum des Zugangs: 10.12.2021.

МИФОЛОГИЗМ В РОМАНЕ СИЛЬВИ ЖЕРМЕН «КНИГА НОЧЕЙ» И ПОВЕСТИ ЗАРАСЛАВЫ КАМИНСКОЙ «РУСАЛКІ КЛІЧУЦЬ»

А. С. Рыдлевская

Белорусский государственный университет, Минск;

e-mail: arydlevskaya@gmail.com;

науч. рук. — Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доц.

В статье рассматриваются особенности мифологизма в романе «Книга ночей» С. Жермен, французской писательницы рубежа XX–XXI веков, и в повести «Русалкі клічуць» белорусской писательницы З. Каминской. На основе компаративного анализа данных текстов выявлена специфика мифологизма в метамодернизме. Раскрывается национальное своеобразие мифологизма в произведениях, а также обозначаются общие черты, которые определяются общим метамодернистским контекстом.

Ключевые слова: мифологизм; роман-миф; метамодернизм; ремифологизация; постмодернизм.

На рубеже XX–XXI веков происходит смена парадигмы постмодерна на парадигму метамодерна, что ярко отражается во всей культуре в целом и в литературе в частности. Среди отличительных черт литературы метамодернизма одной из важнейших можно назвать ремифологизацию, предполагающую смену фокуса по отношению к мифу с постмодернистского, чисто эстетического на смысловой. Отмечается стремление к раскрытию трансцендентных, «вечных» универсалий, на рубеже XX–XXI веков возрождается интерес к мифу и «великим нарративам». Логичной становится тенденция неироничного, но одновременно непатетического обращения к универсальному и архетипическому. Миф рассматривается в качестве ориентира для выхода из тупика смыслов, так как он содержит в себе основы бытия, на которые можно опереться в эпоху после постмодернизма. Сама древность, повторяемость, распространенность, а также историческая устойчивость основных мифологических сюжетов воспринимается как доказательство их легитимности, полезности для процесса созидания и функционирования позитивного мировосприятия и конструктивного развития культуры. Все это соотносится с основной повесткой метамодернизма, который не пропагандирует ничего радикально нового, а обращает свой взор, снабженный иной оптикой, на мифы, воспринимая их с позиции переоценки и поиска того, что позволит выйти из «отрицания» в «утверждение».

В данной работе представлен компаративный анализ двух произведений: «Книга ночей» («*Livre des nuits*», 1985) Сильви Жермен и «Русалкі клічуць» (2017) Зараславы Каминской, на примере которых можно выявить основные особенности мифологизма, характерного для литературы метамодернизма, а также рассмотреть его национальную специфику. Оба текста имеют много общего: в произведениях мифологизм рождается на основе специфической мифологизированной реальности персонажей, которая обусловлена синтезом христианских и языческих верований.

В романе-мифе «Книга ночей» С. Жермен, через особую мифопоэтику, воссоздает мир жителей отдаленных французских деревень XX века. Повествование строится вокруг членов одной семьи Пенъелей – деревенских жителей, которые живут в своем замкнутом мире, сотканном из языческих и христианских традиций. Автор стремится раскрыть мифологическое мышление своих персонажей на всех уровнях текста. Так, в основе романа лежат библейские сюжеты. Уже название текста отсылает нас к Книге Бытия. Помимо этого, фамилия семьи Пенъель (*Péniel*) созвучна с названием упоминаемого в Библии города Пенуэл, который переводится с иврита как «Лицо Бога». Семейная баржа Пенъелей названа «Божья милость» (*Grâce de Dieu*).

Система персонажей и сюжет романа определены библейскими мифологемами Иова и Иакова, через которые выражается авторская концепция, основанная на идеях Э. Левинаса и С. Вейль. Многие члены

семьи воплощают собой так или иначе образ Иова – невинной жертвы, наказанной Богом, с целью проверки искренности его любви и веры. Через этот образ Сильви Жермен раскрывает идею теодицеи (Богооправдания), в трактовке писательницы несколько расширенной до принятия героями не только благого Бога, но и мира, в котором существует необъяснимое и незаслуженное зло. В романе практически каждый персонаж попадает под тотальность насилия Истории: либо погибает из-за войны (участвуя в ней непосредственно или предчувствуя ее косвенно), либо теряет из-за нее близкого человека. Беды Пеньелей начинаются с того момента, как первый мужчина Теодор-Фостен отправляется на войну, где он получает неизгладимую физическую и ментальную травму, которая влияет на личность, лишая его рассудка, а также заражая безумием всех дальнейших потомков. Теодор Фостен становится тем, кто переименовывает баржу своего отца с «Божьей милости» на «Гнев Божий». После трансформации Теодор-Фостен воплощает уже образ Иакова, через которого автор воплощает мотив богоборчества. Примечательны слова Теодора-Фостена после возвращения с войны: «Божьей милости не существует. Нет ее и все тут! Есть только один гнев Божий. Гнев, а больше ничего!» [1, с. 48].

Главный герой Виктор-Фландрен ярче всего отражает образ Иова: только найдя себе место в мире, обретя здоровую семью, он всего лишается снова из-за войн – Первой и Второй мировой. Большинство персонажей «Книги ночей» можно условно разделить на тех, кто воплощает образ Иова или образ Иакова. Есть герои – невинные жертвы Истории, которые тем не менее принимают реальность, пытаясь в ней дальше жить, а есть персонажи, которые после нанесенной им травмы теряют рассудок или заражаются гневом к миру, что отражает мотив борьбы с Богом. При этом один персонаж может совмещать в себе две мифологемы, иллюстрируя второй путь существования в мире, в котором неоспоримо наличие зла, а именно: отказ от принятия такой реальности и вступление с ней в противоборство. Например, тот же Теодор-Фостен, вернувшись с войны и потеряв рассудок, вступает в связь со своей дочерью Эрмини-Викторией, совершая тем самым греховный поступок против природы и Бога. Так, история семьи Пеньелей начинается с инцеста, мифологизированного во многих культурах, указывающего на дальнейшее проклятье рода. С этим читатель может подсознательно связать происходящие трагедии в семье.

В универсуме романа С. Жермен библейские мифологемы тесно переплетаются с языческими верованиями, которые отражаются на всех уровнях текста. Передать реальность, которая базируется на особом мифологическом восприятии мира жителей французской деревни XX века, писательнице позволяет метод магического реализма. В тексте можно встретить большое количество магических элементов, мифологизирующих реальность произведения. Например, прозвища некоторых героев напоминают имена при инициации, которые использовались в различных

древних племенах, чтобы подчеркнуть переход человека в другое состояние или новый этап жизни. Таким является прозвище главного героя Виктора-Фландрена – Золотая Ночь-Волчья Пасть: первая часть имени передалась ему вместе с золотой тенью улыбки его бабушки, которая охраняла его от бед после смерти отца, второе же было получено им от жителей деревни, которые считали, что Виктор-Фландрен общается с волками. Примечательно, что жители деревни каждое воскресенье посещали церковь, при этом продолжая верить в Зверя, колдунов и волшебную силу знахарей. Языческие верования рассыпаны по всему тексту: Теодор-Фостен запретил матери произносить имя своей возлюбленной Нозми, пока она не стала его женой; страх «сухопутных» людей у Эрмини-Виктории; собранные Виктором-Фландреном семь застывших слез отца становятся для него своеобразным амулетом; вера в то, что аромат тела матери может указать на пол ребенка; персонификация погодных условий, вера в знаки и так далее. Христианское и языческое находится в особом синтезе, что наиболее ярко видно на примере следующей цитаты, где происходит слияние фольклорного образа волка-зверя с христианской молитвой: «И, чем ближе подступала смерть, тем больше жертвы Зверя, в свой черед, уподоблялись волкам [...]; И нередко бывало, что родные впавшего в бешенство человека сами обрывали эту кошмарную метаморфозу, придушив обезумевшего беднягу между двумя тюфяками. Потом они чинно укладывали его на кровати и, как добрые христиане, молились за душу усопшего, прося Господа, чтобы ОН не допустил ее блуждать по лесам, где царит Зверь, или с глухим замогильным воем бродить вокруг их дома» [1, с. 75].

Много общих моментов с романом француженки С. Жермен можно найти в повести «Русалкі клічуць» белорусской писательницы Зараславы Каминской. Произведение З. Каминской имеет форму детективной истории поиска картин знаменитой белорусской художницы Алены Киш в деревне, где та прожила последние годы жизни. В тексте взаимодействуют два временных пласта – современный нам город, где живут Лиза, Настя и Алесь, смотрящие на мир сквозь призму логики и рационализма, и послевоенную белорусскую деревню, жители которой сохраняют связь с прошлым и наследуют от него мифологическое мышление – Тоня, Марыля и Алена Киш. Героем, связующим два мира, становится художница Алена Киш, которая по сюжету повести проживала в доме Тони. Ее же картины спустя много лет будут искать Алесь и Лиза.

Мифологическое мышление жителей деревни с верой в русалок, ведьм, проклятья и различные суеверия переплетается с верой в единого христианского Бога. Именно крест, молитва и волшебная трава становятся защитой от нечисти в сознании Тони: « – А крыжык ды ў мяне адзін, а каму ж цяпер яго аддаць? Бо супроць нячыстай сілы няма нічога мацнейшага, як кола абвесці ды крыж святы паказаць. Заўтра малітвам вас буду вучыць,

можа, Бог пачуе ды абароніць. Ці траву якую заварыць, забылася, начыста забылася. І спытаць няма ў каго: бо гэта ж Альжбэта іх на нас цкуе. Гаварыла я табе, Марыля, што яна праз Ядзю на цябе ўз'елася, а ты не верыла» [2, с. 90]. В тексте можно заметить, что мифологическое мышление передается от старшего поколения к молодому, ведь Тоня переняла веру в нечисть от Альжбеты, Марыле мифологическое сознание транслируется от Тони и в дальнейшем – от Марыли к Лизе.

Различные суеверия героев мифологизируют пространство текста, в котором становится сложно отделить объективную реальность от магической. Например, славянский миф о русалках, которые затягивают на дно озер несчастных людей, откликнувшихся на их зов, становится своеобразным эвфемизмом в сознании жителей деревни таких проблем, как суицид и депрессия. Если девушка погибает в озере от несчастной любви, то мифологическое мышление соотносит это с мифом о русалках, которые звали девушку по имени, а та отозвалась. С этим, например, Марыля, связывает реальное самоубийство Алены Киш, рассказывая историю про то, как художница отозвалась на зов русалок вместо нее: «Гэта таму, што яна замест цябе адгукнулася. Памятаеш, у тую ноч? Па цябе прыходзілі, а яна на іх покліч выйшла. І мо грэх то вялікі так казаць, даруй мне Божухна, але думаю я, што яна чары на сябе ўзяла. Цябе тыя цягнулі-цягнулі, вунь учаліліся, што я вымаліць дагэтуль не здолела, – гаворыць, – ты ўсе гэтыя дні ў шлях збіралася, а яна замест цябе туды выправілася» [2, с. 102]. Сама Марыля, которую в молодости звали русалки, в старости погибает в озере. История ее смерти мифологизируется так, что реальная смерть от рук Алеся переплетается с эхом истории из прошлого, связанного с русалками.

Через все произведение красной нитью проходит связь депрессии и мифа о русалках. Так, находящаяся в тяжелом эмоциональном состоянии Лиза на протяжении всего текста показывается через призму тонкого балансирования между жизнью и смертью. Алесь пишет в дневнике о своем страхе, что она утонет в озере, формируя этим свою реальность, где его выдуманный страх становится правдой. Настя, при пропаже Лизы, переживает за состояние девушки и едет искать ее в деревне у озера. Сама Лиза в конце произведения чуть не погибает в озере от рук Алеся. При этом из параллельно идущей в тексте истории Марыли читатель узнает про русалок, которые затягивают несчастных девушек на дно озера, если те откликаются на их зов. Таким образом, на уровне ассоциаций реципиент связывает два мира Лизы и Марыли, происходит переплетение и взаимопроникновение мифа и реальности, мифологического прошлого в логичный современный мир.

В обоих текстах мифологическое мировидение передается и на уровне хронотопа. В «Книге ночей» это наиболее заметно, ведь одной из характерных черт романа-мифа является переплетение мифологического и реального времен в тексте. Так, в романе нет конкретных дат, все

исторические события помещены в мифологическое пространство, что создает впечатление отсутствия времени, его многомерности, цикличности, одномоментности прошлого, настоящего и будущего. Роман начинается с условного маркера хронотопа, который задает мифологическое время. Повествование разворачивается с предложения, имеющего притчевый характер: «En ce temps-là les Pénies étaient encore gens de l'eau-douce» [3, p. 6] («В те времена Пенгели звались “Речниками”» [1, с. 5] (Здесь и далее перевод И. Волевич. – *А. Р.*)). Также в начале текста нет ясности географии действия: «Ils vivaient au fil presque immobile des canaux, à l'horizontale d'un monde arasé par la grisaille du ciel, – et recouvert de silence» [3, p. 15]. («Они обитали на сонной, почти недвижимой воде каналов, в этом плоском мире, над которым тяжело обвисали облака и стояла тишина» [1, с. 5]). Однако по мере развития сюжета сквозь многочисленные детали проступает реальность: пространственные описания неизвестной местности сменяются на название реки Эско, на берегах которой жили герои, а далее на название французской деревни «Terre-Noire» (Черноземье), где происходит основное действие романа. Несмотря на отсутствие конкретных указателей, читатель, тем не менее, имеет представление о временных рамках текста. Такими маркерами хронотопа выступают войны, посредством деталей которых можно определить время и место действия. Обозначить временной пласт помогают и фразы с общим значением, которые никогда не указывают на точную дату, но служат маркерами по мере развития повествования и непосредственно связаны с главными жизненными событиями рода Пенгелей. Например: «Век близился к концу, и, словно в честь этого знаменательного события, Мелани снова забеременела» [16, с. 98]. Подобные детали соединяют мифологизированный пласт произведения с реальным историческим временем, превращая историю рода в символическое отражение всего человечества. Здесь важную роль играет жанровая модель произведения – роман-миф, которая предполагает создание целостного замкнутого художественного универсума.

В повести З. Каминской также присутствует мифологизированный хронотоп, однако из-за специфики жанровой структуры текста он более раздробленный. В тексте можно заметить разделение мира на бинарные оппозиции: столкновение мифологизированного прошлого белорусской деревни и рационализированного настоящего городской современности. Раздвоение прослеживается и в противопоставлении яркого, цветного мифологического мира картин Алены Киш и грубой, серой советской действительности. Сами картины художницы выражают собой авторский мифологизм, который основывается на народном творчестве. Мифологизм картин выступает как нечто, что объединяет три мира, представленных в повести: современный мир города XXI века Лизы, Насти и Алеся, мир глухой деревни Марыли, а также волшебный мир картин Алены Киш – все они соединены между собой за счет общего мифологического фона.

Оба автора обращаются к мифопоэтике в своих произведениях. В «Книге ночей» присутствует большое количество разнообразных повторов, как на синтаксическом уровне, так и на фонографическом, ритмизирующих повествование, уподобляя его религиозным писаниям: «Et lorsque s'approcha plus **près** du *lit* il vit **couler** des yeux **fermés** du mort sept larmes couleur de **lait**» [3, p. 60] («Он увидел, что из-под сомкнутых век мертвого вытекли и застыли на щеках семь слез молочного цвета» [1, с. 58]). Схожие стилистические приемы наблюдаем и в тексте З. Каминской. Ритмизация прозы проявляется в наиболее эмоционально насыщенные моменты. Например, описание преследования Марыли русалками за счет повторов отдельных слов несколько напоминает древнее заклинание: «Крыжык. Крыжык. Крыжык. Крок. Крок. Крок. Не, браць было не трэба. І без яго, маленькага, тут зашмат вялікіх крыжоў: паабапал дарогі – высокія сосны, і мо пад кожнай – нябожчык. Непахаваны, без імя, без роду, ці наш, ці немец. І гэтыя дрэвы высмакталі з яго ўсе сокі – добра ўгноеная пасля вайны зямля.

Крыжык. Крыжык. Крыжык. Крок. Крок. Крок. І тут яна пачула, што не адна на дарозе. Нехта ідзе за ёю, цяжка тупаючы. І нават не ідзе, а бяжыць. Крыжык. Крыжык. Крыжык. Крок-крок. Крок-крок. Крок-крок. Павярнуцца? А калі там страшнае. Пабегчы? Дагоняць» [2, с. 93].

Таким образом, мифологизм в метамодернисткой парадигме ориентирован на переоткрытие мифов и мифологического материала в тексте с позиции подлинного и непатетического отношения к вечным сюжетам. Мифологизм выступает как средство объединения раздробленной и фрагментированной картины постмодернистского мира. Мифологизм в романе С. Жермен позволяет писательнице вывести проблематику произведения на универсальный уровень, находит в мифологическом материале фундаментальные моральные основы, на которые можно опереться при поисках ответов на поставленные в тексте вечные вопросы, в то время как в произведении З. Каминской мифологизм, помимо универсализации проблематики произведения, позволяет акцентировать внимание на национальной истории, восстанавливая историческую и мифологическую память, объединяя раздробленную современность и потерянное национальное прошлое.

Библиографические ссылки

1. Жермен, С. Книга Ночей / С. Жермен. – СПб.: Амфора, 1999. – 350 с.
2. Камінская, З. Русалкі клічуць / З. Камінская, – Мінск: Кнігазбор, 2017. – 108 с.
3. Germain, S. Le Livre des Nuits / S. Germain. – Paris: Folio, 1985. – 331 p.

РЭЦЭПЦЫЯ БІБЛЕЙСКАГА СЮЖЭТА Ў ДРАМЕ “САУЛ” АНДРЭ ЖЫДА

I. В. Турсунава

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

fil.tursunov@bsu.by;

наук. кiр. – А. А. Барысеева, канд. фiлал. навук, дац.

У дакладзе разглядаецца спецыфіка рэцэпцыі біблейскага сюжэта ў драме французскага пісьменніка Андрэ Жыда. З дапамогай міфалагічных вобразаў пісьменнік імкнецца ўвасобіць нетрадыцыйныя прыёмы і сродкі адлюстравання жыцця ў тэатральнай п’есе і на сцэне, якія, з цягам часу, прывялі да развіцця міфалагізму ў французскай драме канца XIX – першай паловы XX стагоддзяў.

Ключавыя словы: рэцэпцыя; міфалагізм; біблейскі сюжэт; драматургія; філасофска-эстэтычная канцэпцыя.

Найбольш яркія з’явы французскай драматургіі і наватарскія канцэпцыі тэатра канца XIX – першай паловы XX стагоддзя адзначаны пошукамі нетрадыцыйных прыёмаў і сродкаў адлюстравання жыцця ў тэатральнай п’есе і на сцэне, якія, з цягам часу, прывялі да ўзнікнення французскай міфалагічнай драмы.

Па вызначэнні, міфалагізм – гэта сюжэтна-матываванае канструяванне мастацкай рэальнасці па ўзоры ўстойлівага міфалагічнага вобраза. Міф пры гэтым разумеецца ў выглядзе “эталоннай” фабулы, якая мае агульначалавечую каштоўнасць. У шырокім сэнсе міф як аснова мастацкай структуры ўключае ў сябе пэўныя рэлігіёзныя ідэалагічныя комплексы. У літаратуразнаўстве існуе таксама больш вузкае паняцце – аўтарскі міф, дзе сам тэкст будзе адлюстраваннем сваёй асабістай міфалогіі, якая прадстаўляе сабой вынік аўтарскага пераасэнсавання міфа. Рэцэпцыя міфалагічнага матэрыялу ў дадзены перыяд развіцця французскай літаратуры характарызуецца сваёй цэльнасцю, паколькі ажыццяўляецца на ўзроўнях персанажаў, фабулы і матываў, прычым на кожным з гэтых ўзроўняў адбываюцца змены: па-новаму інтэрпрэтуюцца ўжо вядомыя персанажы, у той ці іншай меры змяняецца сюжэт, дадаюцца новыя матывы, а былыя, у сваю чаргу, знікаюць ці трансфармуюцца. Аднак такая мадэрнізацыя міфаў не заўсёды азначала напаўненне іх палітычнымі алузіямі і намёкамі на канкрэтныя асобы і канкрэтныя падзеі, як, напрыклад, у творах класіцыстычнай драмы. Асучасніванне міфа французскімі драматургамі канца XIX – першай паловы XX ст. мела прынцыпова іншы характар. Іх наватарства ў адносінах да існуючай інтэрпрэтацыі міфалагічных сюжэтаў заключаюцца ў асэнсаванні менавіта філасофскай прыроды міфа, а таксама ў свядомым яе выкарыстанні. Улічваючы дадзеныя асаблівасці, трэба мець на ўвазе, што канцэпцыя літаратурнага міфалагізму грунтуецца на тым, што міф – гэта мова, якая расказвае

гісторыю “асноў” і валодае ўласцівай толькі ёй структурай. Разам з тым, пісьменнікі ў дадзены перыяд, так жа, як і драматургі ў папярэднія стагоддзі, не зацікаўленыя ў рэканструкцыі старажытных міфаў ва ўсёй паўнаце іх арыгінальных характарыстык. Гэта ў большай ступені імкненне аўтараў па-новаму, сучасна перажыць, інакш кажучы, асэнсаваць мінулае ў зусім іншым духоўным кантэксце, выявіць і даследаваць глыбінныя сувязі і ўзаемаабумоўленасць аддаленых адна ад адной эпох, адлюстраванне рознасць этычных і маральных патэнцыялаў, сфарміраваную супярэчлівай дынамікай грамадскага прагрэсу. Міфалагічны матэрыял выкарыстоўваецца ў якасці асновы п’есы, як адзін з яе кампанентаў, які можа быць скрыты аўтарам да называння і патрабаваць ад чытача “расшыфроўкі”, а можа быць разгорнуты і прадстаўляць усе грані міфа – ад зямельнага сюжэта да глыбінных падтэкстаў. Але ж, як і раней, у творах часцей за ўсё вылучаюцца скразныя матывы багаборніцтва, слепаты, пакут, адзіноты, непазбежнасці наканаванага лёсу. У асноўным тое, што было ўзята з міфалагічнага матэрыялу – гэта менавіта персанажы і фабула. Нівеліраванне матэрыялу структуры таго ці іншага міфалагічнага комплексу, наданне яму новых актуальных сэнсаў аўтаматычна руйнуе семантыку міфа, робіць немагчымым атаясамліванне яго арыгінальных персанажаў з іх літаратурнымі “ўвасабленнямі”.

Творчая спадчына Андрэ Жыда налічвае нямала твораў, заснаваных на міфалагічных сюжэтах. Дадзены пласт творчасці Андрэ Жыда ўмоўна ўключае ў сябе як шэраг прэзідэнтальных твораў – “Трактат аб Нарцысе” (*Le Traité du Narcisse*, 1891), “Падарожжа Урыяна” (*Le Voyage d’Urien*, 1893), “Дрэнна прыкуты Праметэй” (*Le Prométhée mal enchaîné*, 1899), “Тэсей” (*Thésée*, 1946), так і драматургію – п’есы “Саул” (*Saül*, 1898), “Філактэт” (*Philoctète*, 1899), “Цар Кандаўл” (*Le Roi Candaule*, 1899), “Эдып” (*Edipe*, 1931), “Вірсабія” (*Bethsabé*, 1912), “Персефона” (*Perséphone*, 1934).

П’еса “Саул”, скончаная ў лютым 1898 года, была першай спробай Андрэ Жыда ўвайсці ў гісторыю французскай літаратуры не толькі як пісьменнік-празаік, але і як пісьменнік-драматург. Яе можна лічыць адным з самых важных драматычных твораў за ўсю яго літаратурную дзейнасць у цэлым. Менавіта ў ёй пісьменнік паспрабаваў рэалізаваць сваю “ідэальную” канцэпцыю тэатра. У такой тэатральнай мадэлі Андрэ Жыд адводзіць ідэям галоўнае месца. Паводле яго слоў, ідэі павінны быць ўпісаныя ў персанажаў, у іх псіхалогію, у іх дзеянні, а таксама ў сітуацыі, якія яны перажываюць.

Цэнтральным персанажам аднайменнай п’есы з’яўляецца першы ізраільскі цар Саул з калена Веніяміна, які правіў у канцы XI ст. да н. э. і загінуў ў вайне з Філістымлянамі каля 1000 г. да н. э. Яго поўная драматызму і вялікай мастацкай сілы біяграфія выкладзена ў 1-й кнізе Самуіла (1-й кнізе Царстваў).

У пачатку драмы Саул прадстаўлены ў той момант, калі ён, занепакоены сваім лёсам, вырашае знішчыць у дзяржаве ўсіх магаў, усіх чараўнікоў, якія прадказваюць будучыню, паколькі ён сам хоча быць адзіным яго ўладаром. Але ў царстве Саула ёсць істоты, якія ўжо ведаюць усё, што чакае цара, і знішчыць якіх ён, на жаль, ніяк не здолее. Гэта – дэмань, якія зрабілі сваё філасофскае прадказанне:

SIXIÈME DÉMON

Quel est le plus caché des avenirs ?

CINQUIÈME DÉMON

Celui qui ne doit jamais être.

Tous rient [4, p. 18].

ШОСТЫ ЧОРТ

Якая з усіх будучынь найбольш патаемная?

СЁМЫ ЧОРТ

Тая, якой не дадзена ніколі здзейсніцца.

Усе смяюцца [тут і далей пераклад наш. – *I. T.*].

Асаблівасцю сістэмы персанажаў п'есы з'яўляецца ўвядзенне Андрэ Жыдам у якасці персанажаў дэманаў (*démons*). Кожны з іх мае сваё назначэнне і пераследуюе цара ў адной з сімвалічна адзначаных аўтарам яго іпастасяў: келіх (гнеў і вар'яцтва); ложак (сладастраснасць); прастол (сумневы); скіпетр (панаванне); парфіра (славалюбства); легіён (воінская слава). Вобразы дэманаў гратэскныя, у іх жахлівае пераплеценне з камічным. І калі ў першым акце яны размаўляюць з царом паасобку, то ў апошніх можна заўважыць хор дэманаў, што адлюстроўвае поўнае завалоданне імі розуму Саула ў выніку зліцця ўсіх заганаў цара.

Цалкам рэалізуючы сваю індывідуальнасць, Саул грэбуе сваімі абавязкамі, ўхіляецца ад працы і не адказвае за свае ўчынкі. Насамрэч, па словах Царыцы, Саул ніколі не займаўся складанымі справамі дзяржавы, паколькі гераіня вырашала іх заўсёды самастойна. Цяпер Філістымляне каля брамы Ізраіля, а Саул, падобна, заняты іншымі справамі. Яго мучыць вялікі сакрэт, ён апантаны таямніцамі будучыні. Калісьці Саулам захапляліся за яго мудрасць і мужнасць, але цяпер ён калі і кіруе, то кіруе сілай, запалохваннем і тэрорам.

Што тычыцца вобразу Іанафана, то ён амаль супрацьлеглы біблейскаму прататыпу. Яркая характарыстыка гэтага персанажа ўкладзена ў вусны Царыцы, якая праз доўгі маналог пераказвае споведзь свайго жыцця Першасвятару: “Jonathan, Jonathan seul est de lui. Il tomba de mon sein avant terme et comme un fruit encore vert qui se flétrira sans mûrir. La honte d'un rejeton si chétif ne s'est en moi que bien lentement endormie. Tôt sevré, je voulus ne confier sa faiblesse qu'à des hommes, pensant longtemps qu'à vivre au milieu des guerriers s'exalterait un peu son courage... A peine donc, s'il me connaît. Je suis la reine et non sa mère. Il me craint, il ne m'aime pas [...]” [4, p. 20] (Іанафан, Іанафан, адзіны – яго родны сын. Ён да сроку выпаў з майго лона – падобна

зялёнаму плоду, які вяне яшчэ не паспеўшы выспець. Сорам за такога бездапаможнага нашчадка павольна заснуў ува мне. Рана адвучыўшы яго ад грудзей, я вырашыла перадаць гэта слабое дзіця на выхаванне толькі мужчынам і доўгі час спадзявалася, што, калі ён будзе жыць сярод воінаў, то стане крыху мужней... Таму ён амаль не ведае мяне. Я для яго царыца, а не маці. Ён мяне баіцца, ён мяне не любіць [...]). Кволы і хваравіты сын Саула Іанафан, толькі прымяраючы барвовую парфіру і іншыя атрыбуты царскай улады, адразу ж згінаецца ад іх цяжкасці і бяжыць. Іншыя дзеці Саула, якія ёсць у Бібліі, у п'есе не прысутнічаюць.

Вобраз жа Давіда ў п'есе прадстаўлены поўным супрацьпастаўленнем вобразу Іанафана. Моцны і смелы юнак цудоўна адчувае сябе ў царскай кароне, хоць і спачатку цураецца яе, разумеючы, што гэта, па сутнасці, увасабленне зла. У маладых людзей узнікае моцная душэўная сувязь паміж сабой, таму гэтыя персанажы даволі цесна звязаныя на працягу ўсяго дзеяння. З іншага боку, Давід таксама з'яўляецца супрацьпастаўленнем і Саулу: прыгожы пастух – ніхто іншы як будучы цар. Яго вера ў Бога з кожным днём толькі расце, у той час як Саул з кожным днём усё далей і далей адыходзіць ад яе. У той жа ступені як і Іанафан, Саул, зачараваны харызмай Давіда, намагаецца пераманіць яго на свой бок, схіляючы да аб'яднання супраць Бога:

SAUL, furieux d'abord, bondit sur David qui ne bronche pas, puis, penche sur lui, à voix plus basse :

David ! David ! veux-tu que nous nous unissions contre Dieu ? - David, si c'était moi qui te la donnais, la couronne...

Il regarde fixement David, puis, troublé par son triste étonnement, son effroi, il prend le parti d'éclater de rire [4, p. 93].

САУЛ спачатку, раз'юшаны, кідаецца на Давіда, які не шавеліцца, а затым нахіляецца над ім, панізіўшы голас:

Давід ! Давід ! Хочаш, аб'яднаемся супраць Бога ? – Давід, а што калі б я аддаў табе царскі вянец....

Пільна глядзіць на Давіда, затым, збянтэжаны яго сумным здзіўленнем і спалохам, вырашае, што лепш за ўсё – засмяцца.

У п'есе перамагаюць маладосць і адвага, смеласць і чароўныя спевы Давіда, які валодае дарам малітвы. Без папярэдняй размовы з Богам ён не прымае ніводнага рашэння. Менавіта Госпад дараваў яму сілы, каб перемагчы Галіяфа, і адарыў яго энергіяй для апошняй бітвы з Філістымлянамі. Давід гатовы рабіць наступныя подзвігі, аднак ён хоча пазбегнуць самага страшнага для яго выпрабавання – сустрэчы з уладай, атаясамлівання з ёй свайго вобраза. Ён ведае, што яна загубіла многіх яго папярэднікаў, што яна можа пазбавіць яго простага чалавечага шчасця, што яна здольная адняць у яго дар спяваць. Саул жа паказаны як чалавек, які страціў дар малітвы.

Інтэрпрэтацыя біблейскага сюжэта Андрэ Жыда ў п'есе мае шэраг характэрных асаблівасцяў. Па-першае, відавочна, што біблейскі сюжэт пераказваецца недакладна, паколькі часавыя магчымасці не дазваляюць умясціць у сябе ўсе падрабязнасці. Па гэтай прычыне аўтарам выкарыстоўваюцца толькі самыя вядомыя і знакавыя эпізоды Першай кнігі Царстваў, звязаныя з асобай першага ізраільскага цара Саула. Менавіта яны складаюць сюжэтную аснову драмы: прыняцце Давіда на службу Саулу; выклік Галіяфу, бой з ім і перамога Давіда; уцёкі Давіда; эпізоды, звязаныя з пустыняй і пячорай; візіт Саула да Аэндорскай чараўніцы, трагічная гібель Саула і Іанафана. Такім жа чынам скарачаецца і ўмоўная часовасць дзеяння п'есы. Так, у тэксце Бібліі разгортванне гэтых падзей адбываецца на працягу некалькіх месяцаў, а ўмоўны час, за які адбыліся прадстаўленыя падзеі п'есы – менш тыдня. Пасля самага насычанага падзеямі акта III, тэмп пераключэння з падзеі на падзею, з дэкарацыі на дэкарацыю, прыметна паскараецца.

Па кампазіцыйнай структуры “Саул” прадстаўляе сабой п'есу ў пяці актах, кожны з якіх, у сваю чаргу, падзелены на розную колькасць сцэн (scène). Так, можна прасачыць дынаміку інтэнсіўнасці разгортвання дзеяння: першы акт складаецца з адзінаццаці сцэн, другі – з дзевяці, трэці – з васьмі, чацвёрты – з пяці, а пяты акт, у якім адбываецца лагічная развязка сюжэта і раскрываецца асноўны ідэйны змест, – з шасці.

Акрамя таго, пэўная структурная арганізацыя знаходзіцца і ва ўнутраным напаўненні твора. З гэтага пункту гледжання ёсць падставы для параўнання з трохчасткавай фугай (такі самы метады ідэйна-структурнай арганізацыі сюжэта пазней быў выкарыстаны А. Жыдам у шэрагу твораў; самым лепшым прыкладам яго рэалізацыі служыць раман “Фальшываманетчыкі”). Роўна як біблейскі цар Саул з'яўляецца галоўнай фігурай п'есы, тэма яго маральнага і псіхалагічнага распаду, які яго ў канчатковым выніку загубіць, з'яўляецца галоўнай тэмай п'есы. Тым не менш, як і ў фузе, гэтая тэма праяўляецца праз некалькі “галасоў”. Імі непасрэдна з'яўляюцца дэмані, сам цар Саул, а дакладней яго імкненне ведаць сваю будучыню, і Давід. Дэмані даюць першае выкладанне тэмы ў фарсавай уступнай сцэне. Потым яны знікаюць, з'яўляючыся толькі на кароткі час у моманты вар'яцтва Саула, перад тым як вярнуцца толькі ў фінальных сцэнах. Андрэ Жыд даволі адкрыта дае зразумець, што гэтыя істоты прадстаўляюць сабой спакусы, з якімі сутыкаецца Саул. Можна назіраць пэўны прагрэс, па меры таго як цар паступова ўсведамляе іх прысутнасць, уступае з імі ў дыялог, патакае іх недарэчным жаданням і, нарэшце, цалкам падпарадкоўваецца ім. Другі голас таксама выкладае тэму ў пачатку. Жаданне ведаць свой лёс і валодаць ім – гэта практычна першае, аб чым кажа Саул. Ён ужо ведае, што Іанафан не стане яго пераемнікам на троне, але ён не супакоіцца, пакуль не будзе ведаць, хто прыйдзе замест яго. І зноў ён актыўна шукае тое, што яго загубіць. Па сутнасці, тут

раскрываецца тая ж самая тэма, але выкладзеная ўжо іншым голасам у іншым рэгістры. Як і ў многіх фугах, перад з'яўленнем трэцяга і апошняга голасу адбываецца кароткае развіццё. Але хутка раздаецца голас Давіда. Ён, канешне, дае самыя простыя і зразумелыя тлумачэнні, паколькі з'яўляецца ўвасабленнем тэмы. Давід быў памазаны Самуілам у якасці наступнага цара, і ўсё ж Саул, нават даведаўшыся аб гэтым факце, упарціцца ў сваім ненатуральным жаданні мець (ці, увогуле, не мець) пераемніка. Кожны з галасоў развівае тэму, потым яны пераплятаюцца і, нарэшце, яднаюцца, каб дасягнуць канчатковага зліцця тэмы ва ўнісон, калі дэмані цалкам завалодаюць Саулам, калі прадказаная будучыня становіцца рэальнасцю, а Давід – царом. Такі тып структуры ў п'есе таксама напаўняецца дадатковымі і часам адцягваемымі ўвагу элементамі. Тым не менш структура “Саула”, як і структура фугі – гэта хутчэй інтэлектуальная гульня, чым драматычнае развіццё падзей.

Такім чынам, Андрэ Жыд у п'есе “Саул” задае вельмі высокую планку рэцэпцыі міфалагічнага матэрыялу, што ў найбольшай ступені абумоўлена яго інтэлектуалізацыяй. Спрабуючы асэнсаваць рэчаіснасць і не знаходзячы кропак апоры ў сучаснасці, пісьменнік звяртаецца да старажытнай культуры у пошуках адказаў на свае пытанні, а таксама каб знайсці ў ёй і новыя арыенціры. Міф раскрываецца не толькі праз свае эстэтычныя магчымасці, як гэта было ў літаратурным працэсе раней, але і праяўляе шырокі філасофскі патэнцыял.

Бібліяграфічныя спасылкі

8. *Жид, А. Саул* / А. Жид // Собрание сочинений в 7 т. – М.: Терра, 2002. – Т. 6. – С. 85–202.
9. *Du Bos, Ch. Le dialogue avec André Gide* / Ch. Du Bos. – Paris: Éditions Corrêa, 1926. – 356 p.
10. *Gide, A. Journal* / A. Gide. – Bruges : Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1939. – 1356 p.
11. *Gide, A. Saül* / A. Gide. – Paris : Gallimard, 2005 – 208 p.

Раздел 6. ПОСТКАЛАНИЙЛЬНАЯ І АМЕРЫКАНСКАЯ ЛІТАРАТУРЫ

БЛЮЗОВАЯ ЭСТЕТИКА В РОМАНЕ ЗОРЫ НИЛ ХЕРСТОН «МОИСЕЙ, ЧЕЛОВЕК ГОРЫ»

Ю. А. Афанасьева

Белорусский государственный университет, г. Минск;

5902053@mail.ru;

науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доц.

Целью данной статьи является выявление черт блюзовой эстетики в романе Зоры Нил Херстон «Моисей, человек горы» (*Moses, Man of the Mountain*, 1939). В период Гарлемского ренессанса блюз становится одним из аутентичных способов отображения души афроамериканца. Зора Нил Херстон, известный антрополог, фольклорист и писатель, в романе «Моисей, человек горы» использует следующие блюзовые элементы: соответствие характеристик Моисея образу блюзового певца (одинокость «избранного человека», вспышки жестокости, любвеобильность, посредничество между аудиторией и высшими сферами, дар слова и импровизации); еврейская раса как представители низшего класса, аудитория, для кого и кем создаётся блюз; метафора Исхода как импровизация, акцентирующая внимание на процессе; полифония в романе как реализация блюзового приёма респонсорной переключки и полиритмии; противостояние женской и мужской традиции блюза в лице Мириам и Моисея; использование вернакуляра и нормативного английского языка как реализация вокально-инструментального диалога в блюзе; ритмические повторы, частично соответствующие песенной трёхстрочной строфе. Используя элементы аутентичного афроамериканского музыкального жанра, Зора Нил Херстон по-новому рассматривает историю Исхода, сопрягая её с древней песенной традицией угнетённого народа и актуализируя его современный коллективный опыт.

Ключевые слова: блюз; ритм; Гарлемский ренессанс; роман; вернакуляр; Моисей.

Музыкальность той или иной нации – один из способов освоения действительности, указывающий на дополнительные специфические коннотации, которые тот или иной народ привносит в своё мировидение. Как указывает известный афроамериканский поэт-битник Лерой Джонс, блюз (от англ. *blue* – ‘грустный, унылый, подавленный’) зарождается в среде чернокожих американцев ещё в период рабства и становится музыкальным явлением, сопровождающим переход практически бесправного населения к гражданству [10]. Действительно, формирование одного из популярнейших вокально-инструментальных жанров

негритянской музыки, предшественника джаза, происходит до 70-х гг. XIX в. Основанный на афроамериканском фольклоре, блюз развивается в контексте развлекательного искусства, на сценах публичных домов и кабаре. Соответствующая изначальному топосу тематика песен – гнетущая тоска и душевный надрыв, неудовлетворённость жизнью и одиночество, любовные неудачи и откровенная эротика – модернизированное наследие «скорбных песен» рабов, одного из трёх даров африканцев американской культуре, по словам социолога У. Э. Дюбуа [5, р. 176]. Музыкальный жанр выявляет тяжесть на сердце афроамериканца, подстраивается под синкопированный ритм его жизни и отражает специфику способа выживания чернокожего человека в новом мире через импровизацию. Исполнитель чаще всего обладает трикстерскими чертами, «означивает» действительность своим исполнением. Важной чертой блюза является фальшь, основа специфической «грязной игры» (англ. *dirty play*) в понимании европейской теории музыки, – изначально вынужденная из-за плохого состояния музыкальных инструментов в кабаках и джухах, затем ставшая неотъемлемой частью исполнения этого музыкального жанра. В блюзе реалистичность сочетается с чувственностью: при обыденной тематике песен преобладает экспрессивная манера исполнения, основанная на «ударной» игре на гитаре и фортепьяно, различных «взрывчатых» голосовых эффектах, звукоподражаниях, заметна тяга блюзовых исполнителей к ситуативным политональностям и диссонансам. Для жанра характерны приём респонсорной переключки (англ. *call-and-response*), 12-тактовая структура и трёхстрочная строфа (AAB). Музыковед В. Д. Конен отмечает следующие характерные особенности блюзовых композиций: 1) выдержанный характер поэтического текста, посвященного теме страдания, тяготеющего к образам несчастливой любви; 2) поэтическая структура, не знающая отклонений и не имеющая прецедентов в афро-американском или европейском творчестве; 3) «набор» музыкально-выразительных элементов, которые в виде законченной системы не присущи ни одному из известных нам видов народного или профессионального искусства; 4) свободная импровизационность, в сочетании с неизменными канонами музыкально-поэтической структуры [1, с. 195].

«Блюзовые ноты» в афроамериканской литературе возникают в первой половине XX в. из-за необходимости переосмысления и преодоления печального опыта рабства и режима Джима Кроу [11, р. 123]. В этот период происходит расцвет блюза в контексте культурного движения Гарлемского ренессанса – пик популярности творчества «императрицы блюза» Бесси Смит (Bessie Smith, 1894 – 1937). Эстетика данного музыкального жанра, акцентирующая внимание на уникальном мировосприятии афроамериканца, даёт ему ощущение культурной автономии, является способом защиты коллективной памяти [12]. Индивидуальное и коллективное в блюзе соединяются, но не поглощают друг друга – так

возникает возможность трансляции афроамериканского опыта в условиях культурной фрустрации. Дуальность блюза близка концепции Уильяма Дюбуа о «двойном сознании» афроамериканца. Специфика блюзовой композиции рассматривается представителями Гарлемского ренессанса в качестве модернистской техники, «означивающей» своей ритмикой афроамериканскую действительность. Блюзовые реминисценции можно найти в романах следующих участников Гарлемского ренессанса: Карла Ван Вехтена (Carl Van Vechten, 1880 – 1964) «Негритянский рай» (*Nigger Heaven*, 1926), Клода МакКея (Claude McKay, 1889 – 1948) «Домой в Гарлем» (*Home to Harlem*, 1928), Неллы Ларсен (Nella Larsen, 1891 – 1964) «Зыбучие пески» (*Quicksand*, 1928), Уоллеса Турмана (Wallace Thurman, 1902 – 1934) «Чем чернее ягодка» (*The Blacker the Berry*, 1929).

Зора Нил Херстон, известная писательница, фольклористка и антрополог, не остаётся в стороне от блюзовой эстетики, соприкасаясь с ней непосредственно во время полевой практики и в джуках [3, р. 330 – 331]. Ей принадлежит один из значимых афроамериканских романов «Их глаза видели Бога» (*Their Eyes Were Watching God*, 1937), написанный под влиянием блюзовой традиции. Этот музыкальный жанр в видении Зоры Нил Херстон представляется более доброжелательным и мягким [7, р. 275], что соответствует интенции афроамериканки показать светлые стороны сельской жизни её народа. Цель данной статьи – выявление черт блюзовой эстетики в романе Зоры Нил Херстон «Моисей, человек горы» (*Moses, Man of the Mountain*, 1939). Название романа можно соотнести с известной негритянской песней «Go Down, Moses» (*Сойди, Моисей*), выражающую благородство афроамериканской души, как указывает известный американский писатель Джеймс Уэлдон Джонс [9]. Старозаветная история Исхода – освобождения пророком Моисеем израильтян из более чем двухсотлетнего египетского плена – становится для афроамериканцев «путеводной звездой» для преодоления культурной травмы, нанесённой в первую очередь рабством, линчеванием и сегрегацией, формирования коллективной идентичности. Континуальность блюза, вневременность затрагиваемых им проблем накладывается на вневременность истории об Исходе, ставшей определяющим культурным и религиозным афроамериканским мифом. Возникнув в качестве спиричуэлса в первой половине XVII в., «гимн беглых рабов» выходит за рамки этого музыкального жанра. Частотное блюзовое исполнение духовных негритянских песен основано, по мнению афроамериканского священника Джеймса Кона, на способности этих музыкальных жанров утверждать сущность чернокожего человека, формировать его идентичность и стратегии выживания в обществе [4]. Известный джазовый вокалист и трубач Луи Армстронг в 1958 г. по-новому прочитывает библейский сюжет. Исполнение характеризуется вопросно-ответной структурой, вокально-инструментальным типом мелодики и мажорно-минорным ладом,

характерными для блюза [2, с. 79]. Джазовый вокал певца и тенденция использования духовых инструментов соединяет сакральную тематику спиричуэлс и секулярную блюзово-джазовую мелодику. В исполнении Луи Армстронга важна эмоциональная составляющая: его «Сойди, Моисей» – это не плач раба, просьба о даровании свободы, но требование того, что принадлежит человеку по праву, уверенность в победе.

Главный герой романа, Моисей, может быть охарактеризован как блюзовый певец-трикстер, еврей, воспитанный египтянами, пророк, выражающий волю угнетённого народа фараону (от коллективного к индивидуальному) и несущий спасительный монотеизм освобождённым рабам (от индивидуального к коллективному). Его жизнь – это путь в Ханаан, к земле Обетованной, метафорически обозначающей страну свободных людей, равных между собой. Зора Нил Херстон подчёркивает лиминальный статус Моисея: его тяга к чувственным наслаждениям определяется через описания отношений с эфиопкой Циппорой, важность которых не перевешивает стремления к духовному росту, следования предначертанному пути. Жизнь Моисея близка блюзовой ритмике: от египетского принца он переходит к опальному изгнаннику, от мага-язычника – к божьему пророку, от амбициозного юноши – к уважаемому патриарху. Богоизбранный лидер, терпеливо переносящий трудности скитальческой жизни, одинок. Духовная слепота ведомого им народа порождает в мужчине вспышки жестокости и разочарование; в конце жизни нет уверенности в том, что предначертанная ему судьба оправдала себя. Десять казней египетских, совершённые через Моисея, олицетворяют вынужденное противостояние поработённого населения действующей власти, автономность блюзового ритма чернокожего человека от ритма жизни людей недружественной расы. Правая рука пророка, обладающая божественной силой, и его ораторский дар могут рассматриваться в качестве метафоры таланта певца / исполнителя инструментальной музыки. Моисей следует блюзовой философии выживания и надежды: смеясь, скрывая слёзы, он выполняет обязательства Завета между Богом и человеком, понимая, что внутренняя свобода – истинное следование христианству: «And he wasn't sure he had succeeded. He had found out that no man may make another free. Freedom was something internal. The outside signs were just signs and symbols of the man inside. All you could do was to give the opportunity for freedom and the man himself must make his own emancipation» («И он не был уверен, что ему это удалось. Он узнал, что ни один человек не может сделать другого свободным. Свобода была чем-то внутренним. Внешние знаки были просто знаками и символами человека внутри. Все, что вы могли сделать, – это дать возможность свободы, и человек сам должен совершить свое собственное освобождение». – Здесь и далее перевод с англ. мой. – Ю. А.) [8]. Таковой является блюзовая композиция,

отражающая внутреннюю независимость музыкального ритма афроамериканской жизни.

Первые строки романа обращают внимание на маргинальность израильского народа: «Women gave birth and whispered cries like this in caves and out-of-the-way places that humans didn't usually use for birthplaces. Moses hadn't come yet, and these were the years when Israel first made tears» («Женщины рожали и так кричали шепотом в пещерах и отдаленных местах, которые люди обычно не использовали для родов. Моисей еще не пришел, и это были годы, когда Израиль впервые пролил слезы») [8]. Это соответствует минорной тематике блюза, сосредоточенной на представителях низшего класса и их тяжёлой жизни. Страдания в рабстве и долгие скитания по пустыне позволяют рассматривать историю Исхода как импровизацию, где важен не только результат, но и процесс достижения цели – Ханаана. Континуальность блюзовой композиции, предполагающая повторы определённых частей неограниченное количество раз, соответствует длительности испытания израильского народа. С процессуальностью и прогрессом связан характерный для блюза образ поезда, понимаемый в романе в соответствии с историческими реалиями в качестве «вереницы». Он олицетворяет связь между звеньями и поступательное движение вперед: «For more than an hour the train of men and animals wound close to the mountain and it changed its aspect every few minutes as it drew near, but gaining in glory and never losing» («Более часа вереница людей и животных приближалась к горе, и она меняла свой облик каждые несколько минут по мере приближения, но набирала силу и никогда не проигрывала») [8]. Дополнительные коннотации, образ поезда получает при соотнесении с подземной железной дорогой (англ. the Underground Railroad) – особой системой тайной переправы афроамериканцев с рабовладельческого Юга на Север, действовавшей вплоть до середины XIX в.

Говоря о коллективном и индивидуальном звучании вокально-инструментального жанра, предполагающем диалог между музыкой и голосом, стоит отметить, что роман полифоничен по своей сути: соло Моисея сосуществует на равных с хором голосов пророчицы Мириам и священника Аарона, помощника и последователя Моисея Иешуа, властителя Меридиана Джетро и дворцового слуги Менту. Здесь реализуется приём респонсорной переклички – все герои проходят свой путь через Моисея, в диалоге с ним они приобретают сакральное знание. Так, голос Мириам, звучащий в иной тональности, чем голос Моисея, напоминает о характерной для женской блюзовой традиции тематике и мелодике: отсутствие любви, желание смерти, меланхолия, недовольства признания в обществе. Эта женщина не обладает характерными феминными чертами, отрицает роскошь одежд и важность телесной красоты. Выступая против лидерства Моисея, она, тем не менее, не алчет

власти, как её брат Аарон. Мириам мужественно терпит поражение и просит пророка даровать ей смерть до прихода в Ханаан, чем завоёвывает его уважение. Именно о ней поют песню только что покинувшие Египет евреи: «Oh, Miriam played the cymbal over the Red Sea // Miriam played the cymbal over the Red Sea // Miriam played the cymbal over the Red Sea. // Oh, Miriam played the cymbal right over» («О, Мириам играла на кимвале над Красным морем // Мириам играла на кимвале над Красным морем // Мириам играла на кимвале над Красным морем. // О, Мириам играла на кимвале прямо там») [8]. Женщина аккомпанирует поющим, задавая ритм их радости. В том, что голос пророчицы замолкает под влиянием Моисея, можно заметить соответствие с историческим спадом популярности женского блюза и переход к джазу.

Устная форма передачи информации в песне коррелирует с творческими интенциями Зоры Нил Херстон, пишущей на афроамериканском вернакуляре – ненормативном варианте английского языка. Вернакуляр-граница как противопоставленность эталону-центру предполагает остранение нормы американской «белой» литературы, её «означивание» в понимании Генри Луиса Гейтса [6]. Блюз радикально отличается от американской музыки мелодикой, ритмикой и фактурой, тем самым означивая доминирующие музыкальные жанры и удостоверяя собственное существование. Точкой соприкосновения между музыкальными традициями становится тематика. Стоит отметить, что в романе литературный язык сочетается с вернакуляром, – так образуется диалог вариантов языка, схожий с сосуществованием двух музыкальных жанров, где нормативный выполняет «адаптирующую» функцию для ненормативного. Как импровизационное блюзовое начало не может быть адекватно зафиксировано с помощью европейской нотной записи, так и колорит афроамериканского вернакуляра передаётся на письме лишь частично. На уровне организации текста можно заметить повторы, создающие ритм блюзовой строфы, соединение нескольких одинаковых строк с вариациями: «Moses had crossed over. He was not in Egypt. He had crossed over and now he was not an Egyptian. He had crossed over. The short sword at his thigh had a jewelled hilt but he had crossed over and so it was no longer the sign of high birth and power. He had crossed over, so he sat down on a rock near the seashore to rest himself. He had crossed over so he was not of the house of Pharaoh. He did not own a palace because he had crossed over. He did not have an Ethiopian Princess for a wife. He had crossed over» («Моисей перешел границу. Он не был в Египте. Он перешел границу и теперь не был египтянином. Он перешел границу. Короткий меч у его бедра имел украшенную драгоценными камнями рукоять, но он перешел, и поэтому это больше не было знаком высокого происхождения и власти. Он перешел на другую сторону, поэтому сел на камень у берега моря, чтобы отдохнуть. Он перешел границу, так что он не был из дома фараона. У него не было дворца,

потому что он перешел границу. У него не было эфиопской принцессы в жёнах. Он перешел границу») [8]. Через использование ритмичных повторений «Who is on the Lord's side? Who is on the Lord's side?» («Кто на стороне Господа? Кто на стороне Господа?») [8] Моисей пробуждает в грешниках, почитающих золотого тельца, чувства стыда и раскаяния.

Таким образом, блюз является важным элементом, характеризующим процесс нациогенеза афроамериканцев. Основные источники для текстов блюзовых песен – фольклор и тяжёлая действительность. Жанр возникает во второй половине XIX в. в среде низших слоёв населения и обретает соответствующую тематику: неудачи в любви, одиночество, преступления, разочарования. Для блюза характерны: политональность, диссонанс, экспрессивная вокально-инструментальная манера исполнения, приём респонсорной переклички (англ. call-and-response), 12-тактовая структура и трёхстрочная строфа (AAB). «Блюзовые ноты» в афроамериканской литературе возникают в первой половине XX в. – причинами для этого являются печальный опыт рабства и режима Джима Кроу, требующий осмысления и преодоления. В период Гарлемского ренессанса блюз становится одним из аутентичных способов отображения души афроамериканца. Зора Нил Херстон в романе «Моисей, человек горы» использует следующие блюзовые элементы: соответствие характеристик Моисея образу блюзового певца (одиночество «избранного человека», вспышки жестокости, любвеобильность, посредничество между аудиторией и высшими сферами, дар слова и импровизации); принадлежность к еврейскому роду, на том этапе исторического развития маргинализированной части общества, как и аудитории, для кого и кем создаётся блюз; метафора Исхода как импровизация, акцентирующая внимание на процессе; полифония в романе как реализация блюзового приёма респонсорной переклички и полиритмии; противостояние женской и мужской традиции блюза в лице Мириам и Моисея; использование вернакуляра и нормативного английского языка как реализация вокально-инструментального диалога в блюзе; ритмические повторы, частично соответствующие песенной трёхстрочной строфе. Используя элементы аутентичного афроамериканского музыкального жанра, Зора Нил Херстон по-новому рассматривает историю Исхода, сопрягая её с древней песенной традицией угнетённого народа и актуализируя его современный коллективный опыт.

Библиографические ссылки

1. Конен, В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. – М. : Советский композитор, 1990. – 322 с.
2. Музыкальная культура США XX века : учеб. пособие для педагогов и студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение» / ред. кол. М. В. Переверзева (отв. ред.), М. А. Сапонов, С. Ю. Сигида. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. – 480 с.

3. *Bastin, B. Red River Blues : The Blues Tradition in the Southeast* / D. Bastin. – University of Illinois Press, 1995. – 432 p.
4. *Cone, James H. The Spirituals and the Blues : An Interpretation* / James H. Cone. – Orbis Books, 1991. – 141 p.
5. *Du Bois, W. E. B. The Souls of Black Folk* / W. E. B. Du Bois. – N. Y. : Bantam Books, 1989. – 192 p.
6. *Gates, H. L, Jr. The Signifying Monkey : A Theory of Afro-American Literary Criticism* / H. L. Gates. – New York : Oxford Univiversity Press, 1989. – 320 p.
7. *Gussow, A. Seems Like Murder Here : Southern Violence and the Blues Tradition* / A. Gussow. – The University of Chicago Press, 2002. – 360 p.
8. *Hurston, Z. N. Moses, Man of the Mountain* [Electronic resource] / Z. N. Hurston. – HarperCollins, 2010. – Mode of access : <https://ru.scribd.com/read/163632528/Moses-Man-of-the-Mountain>. – Date of access : 01.12.2021.
9. *Johnson, J. W. The Book of Negro Spirituals* / J. W. Johnson. – N. Y. : Viking Press, 1925. – 187 p.
10. *Jones, L. Blues People : Negro Music in White America* / L. Jones. – Payback Press, 1995. – 244 p.
11. *Tracy, Steven C. The Blues Novel* / Steven C. Tracy // *The Cambridge Companion to the African American Novel* / ed. by Graham, M. – Cambridge University Press, 2004. – P. 122 – 138.
12. *Zaretsky, E. Beyond the Blues : The Racial Unconscious and Collective Memory* / E. Zaretsky // *Political Freud : A History* / E. Zaretsky. – Columbia University Press, 2017. – Ch. 2. – P. 38 – 79.

ГОНКОНГСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ ПОСТКОЛОНИАЛЬНЫХ ТЕОРИЙ

А. В. Хотулева

Белорусский государственный университет, Минск;

lina.khotuleva.98@mail.ru;

науч. рук. – А. М. Букалая, канд. филол. наук, доц.

Статья посвящена исследованию специфики гонконгской литературы в контексте постколониальной теории. Было доказано, что постколониальность в литературе Гонконга имеет свои особенности, благодаря которым заметно отличается от других постколониальных литератур. В данной статье гонконгская литература рассмотрена в качестве самостоятельной цельной литературы, которая в течение десятилетий развивалась отдельно от материковой китайской. Результатом исследования стало утверждение постнациональности гонконгской литературы.

Ключевые слова: постколониальная литература; гонконгская проза; гибридность; гонконгский космополитизм; синофонная литература; постнациональность.

В русле современного литературоведения постколониальные исследования представляются актуальными и продуктивными в контексте осмысления социально-культурных процессов XX и XXI веков. Это связано

с историческими событиями, которые в конечном итоге привели к процессу деколонизации бывших западных колоний. Существование в «пограничных» гибридных условиях подтолкнуло жителей постколониальных стран к осмыслению своей национальной идентичности, поэтому в литературе модернизма и постмодернизма, и в целом в литературе XX века, актуальны проблемы репрезентации национального самосознания. Сам термин «постколониализм» появился достаточно поздно: только в 1980–1990-е годы XX века. Этому способствовал ряд критических статей таких видных исследователей, как Г. Спивак, Э. Саида, Х. Баби и др.

Одним из основателей постколониального дискурса считается Эдвард Вади Саид, который первым обозначил проблему западного восприятия, понимания и интерпретации Востока. Э. Саид выдвинул мысль, что «ориентализм (подход) – это символ европейской власти над Востоком» [1]. Его наблюдения были во многом справедливы: Запад никогда не стремился осмыслить азиатские процессы в качестве самостоятельных и независимых, отделенных от общемировых. Наоборот, чаще всего исследования были направлены на выявление того, *как* именно Запад повлиял на Восток. Собственно, проблема западных исследований как раз таки в том, что все европейское воспринимается *эталон*ом, относительно которого оценивается, понимается и интерпретируется любой культурный, исторический и социальный процесс на Востоке [2]. Таким образом, согласно Э. Саиду, Запад «навязывает» Востоку образ той идентичности, которая интерпретируется европейским сознанием; идентичность, которой изначально отводится зависимое и подчиненное положение [2].

Поскольку в данной статье мы акцентируем внимание на литературе, следует дать определение тому, что именно мы будем подразумевать в качестве «постколониальной литературы». Можно выделить два определения. Первое предполагает постколониальным любой текст, который написан выходцем из бывших колоний, и затрагивает репрезентацию постколониального сознания. Второе исследует колониализм и отношения «метрополия-колония» в различных проявлениях. Франц Фанон в исследовании «Черная кожа, белые маски» («Black Skin, White Mask», 1952) выделил три этапа становления постколониальной литературы:

- 1) имитация европейских работ;
- 2) поднятие вопроса о культурно-исторической специфике колонизированного района;
- 3) противостояние национальной и/или колонизаторской литератур [5].

Среди признаков постколониальной литературы можно отметить: слияние элементов культуры колонизаторов и аборигенных народов, гибридность и активное взаимовлияние и трансформация двух культур [5].

Однако данная теория не всегда работает с литературами, которые мы рассматриваем в качестве «постколониальных». Ярким тому примером может служить гонконгская литература.

Постколониальность — ключевая тема гонконгской литературы. В 1980-х и 1990-х годах, руководствуясь постколониальной теорией, гонконгские ученые посвятили себя поискам *субъективности* Гонконга [6]. Е Сы (也斯) был первым ведущим ученым, отстаивавшим постколониальный дискурс Гонконга в культурных и литературных исследованиях. С 1993 года он предлагал курсы по теме «Постколониализм и культура Гонконга» на факультете сравнительной литературы. В то время в Гонконге только начали приживаться западные теории, в том числе постмодернизм и культурологические исследования, и он был первым, кто использовал их для объяснения гонконгской культуры.

Тенденция западных постколониальных исследователей помогает гонконгским ученым задуматься о своем местном опыте, и в то же время заставляет их понять, что национализм в западном понимании не подходит Гонконгу. У Гонконга есть много проблем, которые отличаются от рамок общих постколониальных теорий, что делает этот регион очень ценным примером постколониальных исследований. Кроме того, Е Сы отмечал, что на теоретическом уровне постколониальные теории в основном сосредоточены на европейских и американских империях и их колониях [6]. Колониальное поведение, выходящее за рамки «западного угнетения Востока», не было решено напрямую, и оно не может касаться всех других колониальных форм поведения, которые происходят во всем мире [6]. Таким образом, мы снова возвращаемся к невозможности охвата гонконгской литературы стандартной интерпретацией постколониальной литературы с западной точки зрения. Обычно под словом «колониальный», так или иначе, понимается угнетение в той или иной форме. Как отмечала Чжоу Лэй (周蕾), «исследования Восточной Азии создают множество проблем для западных постколониальных теорий. Например, за исключением Тайваня, ни одна страна Восточной Азии не была оккупирована старыми европейскими колониальными силами в течение длительного времени. Этим странам удалось сохранить присущие им культурные традиции. Нельзя и исключать тот факт, что экономическая мощь делает их трудными для сравнения со многими бедными странами третьего мира, а Япония когда-то и вовсе была империалистической» [4]. С политической точки зрения Гонконг даже нельзя назвать «постколониальным». Он не только был исключен из списка колоний ООН по просьбе Китая в 1972 году, но и был возвращен Китаю после 1997 года, что во многом отличается от пути развития других колоний после того, как они обрели суверенитет и основали свою собственную страну. У Гонконга нет и ярко выраженной собственной национальной культуры для борьбы с

колониализмом. Ляо Бинхуэй (廖炳惠) даже назвал Гонконг «невозможной постколониальной колонией» [6].

Гонконг обладает многими характеристиками, которые отличают его от других колоний. Например, у него не было своей собственной доколониальной истории. До 1997 года на протяжении нескольких десятилетий он был более развитым (культурно, экономически, социально-политически), чем Китай, который собирался «колонизировать» это место. Профессор А. Аббас в своем исследовании «Введение: культура в пространстве исчезновения» («Introduction: Culture in a Space of Disappearance») отмечал, что наиболее подходящими выражениями для описания гонконгского общества могут послужить термины «культура исчезновения» («culture of disappearance») и «реверсивная галлюцинация» («reverse hallucination») [2]. Все это для того, чтобы подчеркнуть огромное количество противоречий, а также специфику культуры: тот факт, что она раскрылась в момент своего потенциального «исчезновения»: присоединения сначала к Британии, а затем — к Китаю.

Сама колониальная история Гонконга ставит проблему: как продолжить деколонизацию для региона с высоким уровнем гибридности, существующему на границе двух культур? Более того, для гонконгца одной из ценностей является не *национализм*, а *космополитизм*. Согласно одной из точек зрения, современный Китай не имеет ничего нового, что мог бы предложить Гонконгу: ни технологий, ни образования, ни политической системы [6]. Гонконг годами под влиянием запада постепенно формировал демократические ценности. Таким образом, националистические настроения ориентированы на более широкие и универсальные (критическое мышление, космополитизм, индивидуальность) ценности. Это позволяет нам подметить то, что гонконгская идентичность приравнивается к своего рода космополитической идентичности. Это отражает даже иерархия языков, поскольку кантонский диалект и английский занимают доминирующее положение, в отличие от путунхуа, официального языка КНР. Интересно, что молодые люди склонны рассматривать языковую и социальную дистанцию между собой и носителями английского языка как более тесную, близкую, нежели со сверстниками из материкового Китая [3].

Тем не менее, согласно опросам, проведенным в последние годы, большая часть жителей Гонконга не ощущает себя китайцами. Перед Гонконгом стоит сложная задача: балансировать в условиях двух разных систем ценностей. Более того, существует и третья система: местные («local») ценности, которые касаются борьбы с дискриминацией, бедностью и предрассудками в обществе. Однако нельзя отрицать, что Гонконг основан на китайской культуре, более того, конфуцианство играет для современных гонконгцев не меньшую роль, чем космополитизм [3].

Имея в виду все вышеперечисленное, будет справедливо отметить, что литература всецело отражает специфику культурных процессов. Сама культурная самобытность вынуждает литературу учитывать, во-первых, традицию китайской национальной литературы (например, именно гонконгская литература подтолкнула материковую китайскую к переосмыслению и разработке некоторых традиционных жанров), во-вторых, учитывается влияние западных литературных тенденций (развитие модернизма, постмодернизма). Гонконгская литература сформировалась достаточно поздно: в чистом своем виде о ней можно говорить после 1960-х с приходом более «серьезных» авторов, как, например, Лю Ичана (劉以鬯). Разумеется, вопрос о литературе Гонконга достаточно сложен: является она региональной, или все-таки уже национальной? Когда мы говорим о национальной идентичности, мы не можем рассматривать ее отдельно от культурных процессов, в особенности от национальной литературы. Но если обратиться к вышеописанному, можем ли мы вообще говорить о гонконгской литературе как о национальной? Или все-таки ее следует считать региональной?

В пользу того, что гонконгская литература может рассматриваться в качестве региональной, можно отметить такие факторы, как: иероглифическая письменность (хотя не вся гонконгская литература написана китайским языком), присутствие историзма (который свойственен для материковой литературы), религиозный синкретизм (совмещение буддизма, конфуцианства, даосизма и других верований), восприятие Гонконга как «культурного Китая», согласно концепции Ван Гайу, и обращение к традициям *классической* китайской литературы [1].

Есть основания попытаться выделить гонконгскую литературу в качестве национальной (на начальном этапе): во-первых, ввиду заметных различий путей развития китайской материковой литературы и гонконгской (как на языковом уровне, что связано с переходом Китая на байхуа и отказ от традиционной иероглифики, так и с культурными, политическими, историческими событиями, той же Культурной революцией, которая фактически способствовала десятилетнему «застою» китайской литературы, пока в Гонконге активно осваивался модернизм), во-вторых, наличие процесса языковой деконструкции (попытки выделить кантонский диалект в качестве отдельного языка), в-третьих, гонконгские авторы осмысливают в своих текстах *гонконгскую* идентичность (человек между западом и востоком, еще не европеец, но уже *недостаточно* китаец, а китайское начинает восприниматься в качестве «другого»), и в-четвертых, гонконгская литература становится источником новаторских тенденций, которые оказывают влияние непосредственно на китайскую материковую литературу.

Обе позиции, так или иначе, тесно сплетены с политическим дискурсом и вынуждают рассматривать гонконгскую литературу не в качестве отдельного феномена, а как набор определенных черт, которые были позаимствованы из той или иной литературы. Разрушение целостности гонконгской литературы смещает фокус на поиск «западных» и «китайских» черт, однако не позволяет взглянуть на литературу шире – как на самостоятельную единицу, которую уже нельзя считать однозначно китайской или европейской.

Данная ситуация вынуждает нас искать иные варианты обозначения для гонконгской литературы. В своей статье «Гонконгская литература как синофонная» («Hong Kong Literature As Sinophone Literature») Шу Мэй предлагает рассматривать гонконгскую литературу (и вообще всю литературу за пределами материка, в том числе написанную китайскими мигрантами) как синофонную («Sinophone») [4]. Подобное название позволяет отделить непосредственно китайскую литературу и литературу, написанную этническими китайцами (на любом языке). «Синофонная» литература в понимании Шу Мэй – это литература, которая уже отошла от ярко проявленного китайского национализма, уступив место многоязычию и многонациональности. Шу Мэй подчеркивает, что проблема многих нынешних исследований (как западных, так и китайских) в том, что они слишком сосредоточены на поисках национальности, в то время как большинство литератур в нынешнем мире представляют собой скорее многонациональное влияние, где идентичность и язык автора не всегда совпадают. Таким образом, исследовательница подчеркивает, что китайской литературой, согласно логике, следует называть ту литературу, где язык и национальность совпадают [4]. В качестве одного из аргументов можно привести Гао Синцзяня, получившего Нобелевскую премию в 2000 г. Писатель не только является этническим китайцем, он родился в Китае, жил там долгое время, использовал китайский язык. Однако самые известные свои произведения создал во Франции на французском языке. Если произведение написано на территории Франции, на государственном языке, то к какой литературе его будет уместнее всего отнести? К франкоязычной? Французской? Китайской? Подобный языковой плюрализм ставит множество трудностей перед исследователями, особенно когда речь идет о национальной литературе. Шу Мэй полагает, что нам необходимо сместить фокус не на франкоязычность, не на китайский национализм, даже не на происхождение автора, а рассматривать подобную литературу в контексте синофонной, т.е. той литературы, где «присутствует» культура и/или язык Китая за пределами материка [4]. Следовательно, подобное разделение дает возможность рассматривать процессы синофонных литератур как отдельные от материковой китайской (хотя зачастую и связанные с ними).

Опираясь на вышеперечисленное, в данной статье нам представляется интересным предпринять попытку выделить гонконгскую литературу в качестве *постнациональной*. В условиях языкового плюрализма, гибридной идентичности и космополитических ценностей гонконгская литература ставит своей целью борьбу с китайским национализмом. Культура Гонконга не помогает Гонконгу стать *постколониальным субъектом*, поэтому путь деколонизации Гонконга не может быть направлен на национализм. Именно в смысле сопротивления национализму постколониализм должен понимать гонконгскую литературу. И в принципе понятие «национализм» не играет важной роли для гонконгцев, поскольку Гонконг является многонациональным регионом, ценности которого направлены на преодоление социального неравенства и достижение космополитического идеала.

Таким образом, можно отметить, что Гонконг сталкивается с рядом противоречий, если мы рассматриваем его в классической постколониальной теории: именно колонизаторы положили начало процессу формирования и развития новой национальной идентичности, которая является *культурным субстратом*, где западное не воспринимается с точки зрения чужеродного и далекого. Если попробовать наложить процессы гонконгской литературы на теорию Ф. Фанона, то можно заметить, что мы сразу сталкиваемся с рядом противоречий: так, литература Гонконга развивается с подачи колонизаторов, но, важный момент, не пытается ей противостоять. Более того, органично вливается в западные литературные процессы. Наличие «другого» уже воспринимается гонконгцами не только как западноевропейское, но и как китайское. И мы можем наблюдать обратный процесс: как Китай, чьей территорией и был когда-то Гонконг, становится своеобразным «захватчиком», «угнетателем» в сознании многих гонконгцев.

Как отмечала Шу Мэй, «пока ученые спорят о том, что следует называть «гонконгской литературой», всегда была литература, написанная и изданная в Гонконге для публики. Возвращение гонконгской литературы в русло китайской стало бы деспотичным политическим жестом без оглядки на противоречивую и неоднозначную историю» [4]. Безусловно в нынешней нестабильной политической ситуации сложно предполагать, как в конечном итоге продолжит развиваться гонконгская литература: станет ли она отстаивать свою идентичность, или все-таки со временем вольется в общекитайский материковый процесс, однако нельзя отрицать того факта, что она *уже* обладает признаками самостоятельной литературы.

Библиографические ссылки

1. Букатая, А. М. Китайская литература конца XX – начала XXI в.: творчество Чжан Лин: учебн.-метод. пособие / А. М. Букатая. – Минск: БГУ, 2021. – 95 с.
2. Кошелева, Н. В. «Ориентализм» Эдварда Саида / Н. В. Кошелева // XXI век: актуальные проблемы исторической науки: Материалы междунар. науч. конф.,

- посвящ. 70-летию ист. фак. БГУ. Минск, 15–16 апр. 2004 г. / Редкол.: В. Н. Сидорцов. (отв. ред.) и др. – Мн: БГУ, 2004. – С. 78–80.
3. *Abbas, Ackbar*. Hong Kong culture and the politics of disappearance / Ackbar Abbas // Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997. 168 p.
 4. *Erni, John Nguyet*. Like a postcolonial culture: Hong Kong re-imagined [Electronic resource] / John Nguyet Erni. – Mode of access: https://www.researchgate.net/publication/233175584_Like_a_postcolonial_culture_Hong_Kong_re-imagined. – Date of access: 24. 09. 2021.
 5. *Shu, Mei*. Hong Kong literature as Sinophone literature [Electronic resource] / Shu Mei. – Mode of access: <https://commons.ln.edu.hk/jmlc/vol8/iss2/2/>. – Date of access: 03. 01. 2021.
 6. *Fanon, F*. Black Skin, White Masks / F. Fanon. – New York: Grove Press, 2008. 260 p.
 7. 也斯的香港後殖民文學與論述1 - 台北大學中文系 [Electronic resource]. – Mode of access: <https://clck.ru/agS8D>. – Date of access: 30. 10. 2021.

Раздел 7. ТВОРЧАСЦЬ ШЭКСПІРА І ШЭКСПІРАЎСКІЯ ТРАДЫЦЫІ

ШЕКСПІРОВСКИЙ ВОПРОС В ДЕТЕКТИВНОМ РОМАНЕ ДЖ. АНДЕРВУДА «КОД ШЕКСПИРА»

Я. А. Алексеенко

Белорусский государственный университет, г. Минск;

Alexeenko_1999@mail.ru;

науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доц.

В данной работе рассматривается специфика интерпретации шекспировского вопроса в романе «Код Шекспира» Дж. Андервуда (Ю. К. Айреса). Американский писатель развивает одну из самых популярных антистратфордианских теорий, доказывая, что автор канонических текстов – К. Марло. При этом фигура У. Шекспира деканонизируется: он предстает в роли антагониста, голливудского продюсера, вымогателя, плута, самозванца. В качестве сюжетной рамки для развития выбранной теории выступают элементы детективной прозы (процесс расследования преступления; наличие загадки, главной движущей силы сюжета; герои, исполняющие роли жертвы, преступника и сыщика; мотивы убийства и заговора). При этом в тексте можно выделить черты исторической, искусствоведческой и конспирологической разновидностей детектива. В основе романа – результаты многочисленных исследований, исторические документы и научные работы. В детективе присутствуют цитаты и аллюзии (из произведений У. Шекспира, К. Марло, Овидия).

Ключевые слова : детектив; Ю. К. Айрес; шекспировский вопрос; У. Шекспир; К. Марло; шекспировский канон; антистратфордианство.

Творчество классика английской литературы У. Шекспира является объектом литературоведческих исследований на протяжении нескольких столетий. Более того, не одно поколение писателей по всему миру, представителей различных эпох и направлений, обращается к рецепции литературного наследия Великого Барда, используя для этого разные формы интертекстуальной игры. Не утихает интерес и к драматургу как к исторической личности. Благодаря технологическому прогрессу ученые совершают новые открытия, касающиеся биографии У. Шекспира.

Одним из поворотных моментов в изучении жизни и творчества английского классика становится появление так называемого «шекспировского вопроса» (англ. – *Shakespeare authorship question*), когда авторство канонических текстов ставится под сомнение. До сравнительно недавнего времени считалось, что первым отвергает кандидатуру

У. Шекспира как автора пьес американский писатель Джозеф Харт, что нашло отражение в его романе «Романтика яхтинга» (*The Romance of Yachting*, 1848). Оригинальным произведением драматурга он называет только комедию «Виндзорские насмешницы» (*The Merry Wives of Windsor*, 1597). В настоящее время известно, что сомнения в литературных способностях барда можно найти еще в работах его современников. Исследователи творчества драматурга делятся на стратфордianцев, придерживающихся традиционной точки зрения, – например, Г. Брандес (*Georg Morris Cohen Brandes*, 1842–1927), С. Ли (*Sidney Lee*, 1859–1926) Дж. Д. Уилсон (*John Dover Wilson*, 1881–1969), Э. Чамберс (*Edmund Kerchever Chambers*, 1866–1954) – и антистратфордianцев, уверенных в том, что пьесы и сонеты написаны кем-то другим. К последним относят Д. Бэкона (*Delia Salter Bacon*, 1811–1859), И. Гилилова (1924–2007), Дж. Гринвуда (*James Greenwood*, 1833–1929), М. Литвинову (1929–2020), С. Шенбаума (*Samuel Schoenbaum*, 1927–1996) и др.

На роль «реальных» авторов в разное время выдвигаются следующие кандидатуры: Фрэнсис Бэкон (*Sir Francis Bacon*, 1561–1626); Кристофер Марло (*Christopher Marlowe*, 1564–1593); Роджер Меннерс, 5-й граф Ратленд (*Roger Manners, 5th Earl of Rutland*, 1576–1612); Эдуард де Вер, 17-й граф Оксфорд (*Edward de Vere, 17th Earl of Oxford*, 1550–1604); Уильям Стэнли, 6-й граф Дерби (*William Stanley, 6th Earl of Derby*, 1561–1642). Более того, существуют и групповые теории, продвигающие идею коллективного автора. Сюда в различных комбинациях входят такие известные в контексте истории английской литературы имена, как Мэри Сидни (*Mary Herbert, Countess of Pembroke*, 1561–1621), Роберт Грин (*Robert Greene*, 1558–1592), Томас Нэш (*Thomas Nashe*, 1567–ок. 1601), Уолтер Рэли (*Sir Walter Raleigh*, ок. 1554–1618), Эдмунд Спенсер (*Edmund Spenser*, 1552 / 1553–1599) и др. Некоторые исследователи в качестве автора под псевдонимом рассматривают даже королеву Елизавету I (*Elizabeth I*, 1533–1603).

Доводы в пользу авторства У. Шекспира можно свести к следующим пунктам:

- 1) официальная родина – Стратфорд-на-Эйвоне;
- 2) юридические документы в наличии;
- 3) сохранившиеся исторические свидетельства;
- 4) имя на титульных страницах ряда изданий пьес;
- 5) упоминания о нем в качестве драматурга и актера;
- 6) посмертное признание, прежде всего, в первом фолио 1623 года;
- 7) пробелы в знаниях и их характер, нашедшие отражение в его произведениях;
- 8) наличие памятника и текст надгробной надписи;
- 9) результаты текстологических исследований, свидетельствующие о единоличном авторстве;

- 10) утверждение, что о барде известно не меньше, чем о его современниках (если не больше).

Среди аргументов против находим:

- 1) текст завещания, критикуемый за отсутствие в нем упоминаний о книгах и сугубо деловой характер;
- 2) низкое социальное положение, тогда как пьесы демонстрируют наличие знаний об аристократических кругах и т. д.;
- 3) невозможность получения классического образования в Стратфорде-на-Эйвоне, его ограниченность;
- 4) отсутствие подписей на рукописях пьес и записей в целом;
- 5) широкая осведомленность о жизни в других странах, тогда как У. Шекспир не был за границей и не мог переводить многие тексты в силу недостаточной образованности;
- 6) довольно небольшое количество свидетельств о жизни;
- 7) необразованность дочерей;
- 8) отсутствие документа о получении образования;
- 9) слишком большой словарный запас, представленный в пьесах и сонетах, что не соответствует происхождению и образованию;
- 10) разночтения в правильном написании имени, его схожесть с псевдонимом;
- 11) отсутствие откликов на смерть известной личности, характерных для елизаветинской эпохи.

Представленные теории становятся основой многих современных художественных интерпретаций шекспировского вопроса. В данной статье рассматривается специфика одной из них – детективного романа Дж. Андервуда «Код Шекспира» (2010), как он представлен в переводе на русский язык. Любопытно, что сам роман имеет довольно запутанную историю. Джон Андервуд – это псевдоним, восходящий к личности современника У. Шекспира, театрального актера, члена труппы «Слуги лорда-камергера». При этом под данным псевдонимом значатся только переводы на русский и итальянский языки. Интернет-источники отсылают к современному американскому писателю Юджину Конроу Айресу (*Eugene Conrow Ayres / E. C. (Gene) Ayres*), сведения о котором довольно скупы на англоязычных ресурсах и вовсе отсутствуют в русскоязычных. Текст перевода соответствует тексту романа под названием «Сердце тигра» (*A Tiger's Heart*, 2009). Возможно, это связано со сменой псевдонимов и недавним переизданием всех произведений автора. Тем не менее, Ю. К. Айрес – современный автор детективной прозы (*mystery novels*), журналист, обозреватель, сценарист, телевизионный продюсер и режиссер, внесший свой вклад в довольно известные проекты. Его перу принадлежат две серии романов-детективов – о детективе Тони Лоуэлле (*Tony Lowell Mystery series*, 5 романов) и о журналисте Джейке Флеминге (*The Jake Fleming Investigations*, на данный момент 4 романа). Есть сведения о том,

что в 1992 году автор получает награду в конкурсе на лучший дебютный роман-детектив (*The St. Martin's Press / Private Eye Writers of America Best First Private Eye Novel Contest*) за «Время Ламантина» (*Hour of the Manatee*). Несколько лет писатель посвящает изучению жизни и творчества У. Шекспира. Собранные в это время материалы составляют основу романа «Код Шекспира».

Роман «Сердце тигра» входит в серию детективов «Расследования Джейка Флеминга». Главный герой – американский журналист из Сан-Франциско, находящийся в командировке. Он прибыл в Лондон по заданию газеты, планирует вскоре покинуть служебную квартиру и вернуться в США. Неожиданно ему звонит Десмонд Льюис, его старый знакомый из Лондонского университета, и просит о встрече. Он хочет выпустить новую книгу и надеется, что Джейк даст ей оценку. Тему академик не называет, что создает ощущение тайны. Однако на встречу Десмонд не приходит – и с этого момента начинается расследование американского журналиста. Все это Ю. К. Айрес описывает во второй главе книги. В первой же закладывается детективное начало романа. Место действия – Лондон, Англия. Время действия – вечер, конец октября. В этой маленькой главе находим еще два нарратора. Один из них безымянный. Он преисполнен злобы и ищет Льюиса. Второй – сам Десмонд, засидевшийся допоздна на работе. В его офисе появляется некто с пистолетом. Он знает этого человека. Журналист Флеминг быстро выясняет, что его товарища не жаловали в академических кругах из-за направления его работы, которая связана с У. Шекспиром. В расследовании Джейк руководствуется найденным списком: Ворон, М. Т., Оксфорд, ПВЗ, Апок., дознание, В. А., Ламбет, Гоффман, Герберт. Эту загадку он хочет решить с помощью помощников – дочери Мелиссы и физика-пакистанца Сунира Бальсавара. Мелисса – аспирантка университета Беркли, где она изучает английскую литературу и пишет диссертацию по шекспировским сонетам, что нельзя назвать случайностью. Сунир же становится изгоем на кафедре физики, потому что работает с Десмондом. Впоследствии он оказывается полномочным представителем полиции. Примечательно, что всех трех героев можно отнести к категории «Другого», или в данном случае – «Чужого». В романе именно они способны подвергнуть сомнению незыблемый для англичан авторитет, тогда как последние воспринимают их теорию скептически и откровенно враждебно : очевидно, существует некий заговор против всех, кто выступает с антистратфордскими идеями.

Классическая схема детектива в «Коде Шекспира» – это только сюжетная рамка для раскрытия одной из теорий по шекспировскому вопросу. В романе есть такие ключевые элементы детективной прозы, как процесс расследования преступления; наличие загадки, главной движущей силы развития сюжета; герои, исполняющие роли жертвы, преступника и сыщика, а также мотивы убийства и заговора. В соответствии с

классификацией, предложенной М. Жирковой в статье «Жанровые разновидности детектива (Опыт словаря)», в романе Дж. Андервуда «Код Шекспира» можно выделить черты следующих видов:

1. «Искусствоведческий – сюжет такого произведения связан с каким-либо предметом искусства. Преступление выводит на загадку, с ним связанную. Может освещаться история создания или судьба картины, скульптуры, книги и т.п.; затрагиваться личность художника» [3].

2. «Исторический – сюжет строится на основе реального исторического материала; наряду с вымышленными героями персонажами исторического детектива являются реальные исторические лица... Исторический детектив отличает серьезная работа с историческим материалом, бережное отношение к историческому наследию, фактическая точность» [3].

3. «Конспирологический – (англ. conspiracy – секретность, заговор) детектив о законспирированной организации, например, тайном обществе, спецслужбах, оккультных организациях и пр. <...> Главный герой не является профессиональным сыщиком, но он подозревает или знает о существовании заговора...» [3].

И. Шайтанов в книге «Шекспир» находит связь между детективной прозой и шекспировским вопросом. Он считает, что версии должны восприниматься читателем не как истина, а как «детективное чтиво, пригодное, чтобы скоротать время в электричке» [7], и пишет следующее : «“Шекспировский вопрос” (хоть он и называется “шекспировским”) – не к Шекспиру, а к воспринимающему сознанию. “Вопрос” не случайно родился одновременно с детективным жанром, демонстрируя аналогичную страсть к расследованию и построению по-дюпеновски причудливых аналитических конструкций» [7].

Одной из ключевых фигур в расследовании Джейка Флеминга становится Р. Грин, драматург елизаветинской эпохи, которого можно отнести к кругу так называемых «университетских умов», т. е. авторов ученой драмы конца XVII века, имеющих образование Кембриджского или Оксфордского университетов. Именно с ним связана первая подсказка – Ворон. Это отсылка к памфлету «На грош ума, купленного за миллион раскаяний» (*Groatsworth of Witte, Bought with a Million of Repentance*, 1592). В статье Вл. Лукова о Р. Грине, представленной в электронном издании «Современники Шекспира», читаем : «Имя Шекспира не называется, но Грин на него намекает, называя «потрясателем сцены» (Shakespeare – переводится : потрясатель копыя), и клеймит новичка, уже составляющего конкуренцию другим драматургам, такими словами: “Эта выскочка-ворона, украсившая себя надерганными у нас перьями, человек, который считает, что он способен писать таким же возвышенным белым стихом, как и лучшие из вас; а то, что он является безусловным *Johannes Factotum* [мастер-на-все-руки], питает в нем тщеславие”» [4]. Цитата из оригинала

звучит так: «There is an upstart crow, beautified with our feathers, that with his Tygers heart wrapt in a Players hide supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you; and, being an absolute Johannes Factotum, is in his own conceit the only Shake-scene in a country» [4]. Фактически Р. Грин – первый антистратфордианец, что и обыгрывает американский писатель в романе. Далее упоминается целый ряд известных авторов, выступающих против авторства У. Шекспира: Г. Джеймс (*Henry James*, 1843 – 1916), С. Т. Кольридж (*Samuel Taylor Coleridge*, 1772 – 1834), М. Твен (*Mark Twain*, 1835 – 1910), Р. У. Эмерсон (*Ralph Waldo Emerson*, 1803 – 1882) и др.

В ходе исследований герои романа обращаются ко многим научным трудам, посвященным Великому Барду, как поддерживающим традиционную точку зрения, так и продвигающим неконвенциональные идеи. Необходимо остановиться на еще одном труде, обладающем исключительной важностью для понимания романа «Код Шекспира». Речь идет о работе «Убийство человека, который был Шекспиром» (*The murder of the man who was 'Shakespeare'*, 1955) К. Гоффмана (*Calvin Hoffman*, 1906–1986), американского театрального критика. В этой книге автор высказывает предположение о том, что К. Марло, одна из самых популярных кандидатур на роль автора шекспировского канона, на самом деле не был убит в 1593 году, а продолжил писать после мнимой, инсценированной «смерти» под псевдонимом У. Шекспир. Эту теорию развивает в романе Ю. К. Айрес. В пользу данной гипотезы он выдвигает следующие доводы: 1) общность происхождения; 2) образование Кембриджа; 3) близость к аристократическим кругам; 4) знание множества языков и путешествия за границу; 5) год рождения – 1564; 6) смерть совпадает с выходом поэмы У. Шекспира «Венера и Адонис» (*Venus and Adonis*); 7) первым использовал белый стих в английской драме; 8) стилистические сходства произведений двух авторов; 9) текстологические пересечения в пьесах драматургов, напоминающие «плагиат»; 10) отсылки к фактам из жизни К. Марло в сонетах и пьесах У. Шекспира (например, мотив изгнанничества и тоски по родине). Интересная теория, предложенная в романе «Код Шекспира», согласно которой часть цикла шекспировских сонетов посвящена не кому иному, как сыну-бастарду К. Марло от М. Пембрук (Сидни). Так объясняется обращение к мужчине в сонетах. Роман завершается пассажем, возвращающим читателя в 1620 год и изображающем безымянного всадника, в котором легко угадать К. Марло. Мысли его обращены к Мэри и сыну.

Фигура К. Марло в детективе – это образ жертвы многовекового заговора и дискриминации со стороны английского общества. Писатель подчеркивает недооцененность творчества драматурга и намеренное умаление его значимости для национальной культуры. При этом У. Шекспир выступает в роли антагониста, присваивающего себе чужие

заслуги вместе с результатами творчества. Допускается, что существует актер, театральный агент и предприниматель с таким именем, но он не является автором художественных произведений, ему приписываемых. Классик английской литературы предстает в роли голливудского продюсера, вымогателя, плута, самозванца. Голосом главного героя писатель XXI века высказывает мысль о том, что имя У. Шекспира в современной культуре – это товар, фирменная марка, с помощью которой некто извлекает материальную выгоду. В то же время почитание Великого Барда – это своего рода религия англичан и национальная традиция. Среди одной из причин, по которой антишекспировские теории получают широкое распространение и набирают популярность, в соответствии с замыслом романа, можно назвать качественное изменение читательской аудитории, не обладающей необходимыми знаниями о предмете спора, но жаждущей сенсации. На мой взгляд, показателен эпизод, в котором Мелисса цитирует монолог Фауста из «Трагической истории доктора Фауста» (*The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, с. 1588–1592) и отрывок из стихотворения «Страстный пастух» (*The Passionate Shepherd to His Love*, с. 1587–1588) К. Марло. Женщина, случайно оказавшаяся поблизости, выражает восхищение строками У. Шекспира, не имея ни малейшего представления о реальном авторе.

Стоит отметить, что в силу тематики в детективном романе Дж. Андервуда присутствует большое количество всевозможных цитат и аллюзий. Главы сопровождаются эпиграфами в виде подходящей по смыслу цитаты из какой-либо комедии или трагедии барда. В некоторых случаях в качестве предисловий выступают отрывки из «Доктора Фауста» К. Марло и строки из «Любовных элегий» Овидия. Название детектива – еще одна текстуальная отсылка: так Р. Грин называет У. Шекспира в памфлете «На грош ума, купленного за миллион раскаяний». Это пародия на фразу из исторической хроники «Генрих VI» (*Henry the Six*, ок. 1551 / 1552) о Маргарите. Более того, важную роль в романе играют мотивы безумия Короля Лира и предательства со стороны «детей».

Финал романа «Код Шекспира» открытый. Все доказательства авторства К. Марло похищены. Однако герои обнаруживают, что, возможно, существует копия утерянной книги Десмонда Льюиса. При этом автор не раскрывает дальнейших планов персонажей. На мой взгляд, эта деталь носит суггестивный характер: каждый может решить для себя, какой точки зрения он придерживается. В заключение будет уместно привести цитату, завершающую перевод романа на русский язык (именно этот вариант, так как между текстом оригинала и переводом есть расхождения): «“В конечном счете, – написал он [Джейк], – самым шокирующим в Уильяме Шекспире из Стратфорда-на-Эйвоне, в Англии, оказалось то, каким поразительно обычным человеком он был. Как его последователи, как те, кто пользуется его именем, как то большинство,

которое поддается соблазну и становится жертвой жадности и жажды наживы, он лишь доказал свою людскую сущность”» [1, с. 493].

Таким образом, в романе американского писателя Дж. Андервуда (Ю. К. Айреса) шекспировский вопрос получает новую интерпретацию. Американский писатель развивает одну из самых популярных антистратфордианских теорий, доказывая, что автор канонических текстов – К. Марло. При этом фигура У. Шекспира деканонизируется: он предстает в роли антагониста, голливудского продюсера, вымогателя, плута, самозванца. В качестве сюжетной рамки для развития выбранной теории выступают элементы детективной прозы (процесс расследования преступления; наличие загадки, главной движущей силы развития сюжета; герои, исполняющие роли жертвы, преступника и сыщика, мотивы убийства и заговора). При этом в тексте можно выделить черты исторической, искусствоведческой и конспирологической разновидностей детектива. В основе романа – результаты многочисленных исследований, исторические документы и научные работы. В детективе присутствуют цитаты и аллюзии из произведений У. Шекспира, К. Марло, Овидия, что обусловлено спецификой тематики.

Библиографические ссылки

1. Андервуд, Дж. Код Шекспира / Дж. Андервуд. – Москва, СПб : Эксмо, Домино, 2010. – 496 с.
2. Гилилов, И. «К истории “шекспировского вопроса”» / И. Гилилов // Шекспировские чтения [Электронный ресурс] – Москва, 1993. – Режим доступа : <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-chteniya-1993-14.html>. – Дата доступа : 07. 12. 2021.
3. Жиркова, М. А. Жанровые разновидности детектива (Опыт словаря) / М. А. Жиркова // [ART LOGOS](http://artlogos.ru) [Электронный ресурс]. – 2018. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovye-raznovidnosti-detektiva-opyt-slovary>. – Дата доступа : 06. 12. 2021.
4. Луков, Вл. А. Грин Роберт / Вл. А. Луков // Современники Шекспира : электронное научное издание [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://around-shake.ru/personae/3660.html>. – Дата доступа : 08. 12. 2021.
5. Николаев, В. Д. Шекспир. Энциклопедия // Шекспировский вопрос [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.w-shakespeare.ru/library/nikolaev-shekspir-enciklopediya495.html>. – Дата доступа : 07. 12. 2021.
6. Николаев, Д. Д. Детектив / Д. Д. Николаев // Литературная энциклопедия / А. Н. Николукин [и др.]; РАН, Ин-т научн. инф-и по общ. наукам; под общ. ред. А. Н. Николукина. – Москва: НПК Интелвак, 2001. – С. 221 – 223.
7. Шайтанов, И. О. Шекспир // О драматурге из Стратфорда [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.w-shakespeare.ru/library/shaitanov-shekspir1.html>. – Дата доступа : 05. 12. 2021.
8. Ayres, E. C. A Tiger's Heart / E. C. Ayres – Speaking Volumes, LLC, 2021. – 446 p.
9. Ayres, E. C. // Goodreads Author [Electronic Resource]. – Mode of access : https://www.goodreads.com/author/show/2900521.E_C_Ayres. – Date of access : 06. 12. 2021.

10. Gene Ayres. Biography // IMDb [Electronic Resource]. – Mode of access : https://www.imdb.com/name/nm2987051/bio?ref =nm_ov_bio_sm. – Date of access : 06. 12. 2021.

ШЭКСПРАЎСКІЯ АЛЮЗІІ Ў ТВОРЫ КАРЭЛА ЧАПЭКА «РАМЭА І ДЖУЛЬЕТА»

П. А. Давыдава

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
palinadavydava@gmail.com;
наук. кір. – Г. М. Бутырчык, канд. філал. навук, дац.*

Мэтай дадзенай працы з’яўляецца выяўленне шэкспіраўскіх алюзіі у апокрыфе Карэла Чапэка «Рамэа і Джульета» на розных узроўнях (уласныя імёны герояў і геаграфічныя назвы; сюжэтныя лініі; характары герояў). Выкарыстоўваючы алюзіі, Карэл Чапэк пераасэнсоўвае трагедыю Уільяма Шэкспіра «Рамэа і Джульета» і інтэрпрэтуе яе згодна са сваім бачаннем і рэаліямі ХХ стагоддзя.

Ключавыя словы: апокрыф; канон; алюзія; Карэл Чапэк; Уільям Шэкспір.

«Кніга апокрыфаў» (*Kniha apokryfů*) Карэла Чапэка выйшла асобным выданнем у 1945 годзе, праз сем год пасля смерці аўтара. Письменнік пераасэнсоўвае вядомыя біблейскія, міфалагічныя і літаратурныя сюжэты, тым самым выяўляе іншы погляд на праблемы, узнятыя ў творах папярэднікаў.

Апокрыфы – гэта рэлігійныя літаратурныя творы, у якіх раскрываюцца тэмы, ідэі і сюжэты Старога і Новага Запаветаў, але якія не ўваходзяць у біблейскі канон. У сярэднявечным еўрапейскім пісьменстве ствараліся «індэксы», дзе пералічваліся апакрыфічныя тэксты, непрызнаныя царквой.

Для апокрыфаў характэрны пэўныя рысы, якія абумоўліваюць іх неўваходжанне ў шэраг кананічных тэкстаў:

1) апокрыфы ствараліся дзеля таго, каб дапоўніць біблейскія творы, раскрыць незакранутыя тэмы і сюжэты;

2) у апокрыфах выказваліся погляды, супрацьлеглыя кананічным тэкстам;

3) апокрыфы мелі мноства выдумкі, па гэтай прычыне яны папяраліся ў масавым асяродку;

4) у апокрыфах выкарыстоўваліся рэлігійна-паэтычныя вобразы, якія былі больш набліжаныя да людзей, чымся дагматычныя палажэнні [2, с. 44].

У рэлігійным разуменні канон (біблейскі канон) – гэта кнігі, якія прызнаюцца пэўнай канфесіяй боганатхнёнымі, з’яўляюцца першакрыніцамі веры, усталёўваюць нормы веры. Літаратурны канон – гэта корпус літаратурных твораў, якія лічацца важнымі і асноватворчымі для

пэўнай эпохі, літаратурнага жанру, нацыянальнай літаратуры, сусветнай літаратуры.

Карэл Чапэк стварае шэраг апокрыфаў на шэкспіраўскія сюжэты: «Рамэа і Джульета» (*Romeo a Julie*, 1932), «Ганерылья, дачка Ліра» (*Goneril, dcera learova*, 1933), «Гамлет, прынц Дацкі» (*Hamlet, princ dánský*, 1934). Для стварэння апокрыфа «Рамэа і Джульета» Карэл Чапэк бярэ за аснову аднайменную трагедыю Уільяма Шэкспіра. Карэл Чапэк дае свайму твору такую самую назву, як у твора англійскага пісьменніка. Такім чынам аўтар загадзя стварае другі план для сваёй інтэрпрэтацыі сюжэта. Трагедыю Уільяма Шэкспіра «Рамэа і Джульета» можна аднесці да кананічнага твору сусветнай літаратуры па наступных крытэрах:

1) твор «Рамэа і Джульета» з’яўляецца ўніверсальным: праблемы, якія маюць важнасць у «Рамэа і Джульете», не прывязаныя да пэўнай культуры і часу;

2) трагедыя Шэкспіра не страчвае сэнсу і значнасці ў перакладах на іншыя мовы, а значыць, распаўсюджваецца ў розных культурах і займае ў іх важнае месца;

3) асоба аўтара застаецца нераскрытай і неапісанай, у адрозненне ад твораў Уільяма Шэкспіра. Гэта дае магчымасць сканцэнтраваць увагу на саміх тэкстах;

4) трагедыя «Рамэа і Джульета» – гэта адначасова і складаны, і даступны для чытача твор. Шэкспір узнімае няпростыя праблемы, аднак для іх адлюстравання выкарыстоўвае выразны і зразумелы сюжэт;

5) Шэкспір з’яўляецца бесстаронным: ён вольны ад ідэалагічных, рэлігійных, маральна-этычных прынцыпаў. Пры гэтым аўтар паказвае персанажаў з некалькіх пунктаў гледжання, што дае магчымасць чытачу прааналізаваць не толькі персанажаў, але і самога сябе [1].

Канону супрацьпастаўляецца апокрыф, адпаведна трагедыі Шэкспіра «Рамэа і Джульета» супрацьпастаўляецца твор Карэла Чапэка «Рамэа і Джульета». Узаемадзеянне двух твораў магчыма дзякуючы алюзіям. Алюзія – спасылка ў літаратуры на вядомае выказванне, іншы літаратурны твор, мастацкі твор [3, с. 28]. Карэл Чапэк ужывае алюзіі на некалькіх узроўнях. Першы ўзровень – гэта геаграфічныя назвы і ўласныя імёны герояў. У творы Карэла Чапэка ўзгадваюцца Верона і Мантуя, а героі маюць такія самыя імёны, як у трагедыі Шэкспіра. Аднак Карэл Чапэк выкарыстоўвае толькі галоўных герояў: Джульета, Рамэа, брат Ларэнца, Парыс.

Другім узроўнем, на якім можна заўважыць шэкспіраўскія алюзіі, з’яўляецца сюжэт. У творы Карэла Чапэка герой падрэ Іпаліта сцвярджае, што Джульета пабралася шлюбам з графам Парысам, мела восем дзяцей. «...Перад гэтым яна шалёна закахалася ў нейкага маладога гуляку» [4] («...předtím se zbláznila do jakéhosi mladého crapulona...» [6, s. 98]), якім з’яўляецца Рамэа. Рамэа рассёк графу Парысу плячо, уцёк у Мантую ды

ажаніўся там з дачкой нейкага маркіза. «Джулія сумуючы з гэтай нагоды крыху атруцілася» [4] («Julie se z lítosti nad tím drobátko přiotrávila» [6, s. 100]), яе адвезлі лячыцца да цёткі. У творы ж Уільяма Шэкспіра Рамэа і Джульета з варожых сямей закахаліся адно ў аднаго («Дзве роўныя па знатнасці сям'і // Ё Вероне, дзе сустрануць нас падзеі, // Здаўна вядуць упартыя баі, // І на ўзаемны мір няма надзеі. // А сэрцы іх дзяцей на век вякоў // Гарачая любоў была злучыла...» [5, с. 99]; «Two households, both alike in dignity, // In fair Verona, where we lay our scene, // From ancient grudge break to new mutiny, // Where civil blood makes civil hands unclean. // From forth the fatal loins of these two foes // A pair of star-cross'd lovers take their life...» [7]). Капулеці хацелі выдаць сваю дачку за графа Парыса («Калі ж не пойдзеш, дык жыві як хочаш: // Цябе я хлебам больш карміць не буду» [5, с. 173]; «Graze where you will you shall not house with me: // Look to't, think on't, I do not use to jest» [7]), аднак францысканец брат Ларэнца спрабуе дапамагчы Рамэа і Джульете («Пайду к Ларэнца. У айца святога // Параду я знайду і дапамогу» [5, с. 134]; «Hence will I to my ghostly father's cell, // His help to crave, and my dear hap to tell» [7]). Рамэа забівае Тыбальта, брата Джульеты, і адпраўляецца ў ссылку ў Мантую. Брат Ларэнца дае Джульете лекі, ад якіх яна павінна заснуць. Да Рамэа не даходзіць своєчасова ліст ад Ларэнца, ён сустракае ў склепе Парыса, забівае яго, а пасля выпівае атруту («П'ю за сваю любоў» [5, с. 197]; «Here's to my love!» [7]). Калі Джульета прачынаецца, брат Ларэнца кліча яе хавацца, аднак Джульета забівае сябе побач з Рамэа. Шляхціц Олівер Мэндвіл пераказвае падрэ Іпаліта менавіта шэкспіраўскі сюжэт.

У творы Карэла Чапэка прысутнічаюць дзве дзейныя асобы, якія праз дыялог выяўляюць супрацьлеглыя погляды на гісторыю пра Рамэа і Джульету: шляхціц Олівер Мэндвіл – рамантычны погляд, падрэ Іпаліта – рэалістычны погляд.

Трэці ўзровень шэкспіраўскіх алюзій – характары герояў. У творы Карэла Чапэка (пазіцыя, якая выказваецца праз падрэ Іпаліта) характары герояў статычныя: аўтар распавядае акалічнасці жыцця Рамэа і Джульеты, аднак эвалюцыі іх характараў не адбываецца. Рамэа паказаны як бесталковы і безадказны юнак («Слухай, ці гэта не той малады sciocco, той бесталковы, той гультай з Мантэкаў, які пасёк графа Парыса?» [4]; «Jářku, nebyl to ten mladý sciocco, ten hejsek, ten dareba z Monteků, co posekal hraběte Parise?» [6, s. 99]), а Джульета была «...надзвычай пабожная і выдатная пані...» [4] («Moc zbožná a výtečná paní...» [6, s. 98]), «узорная і цнатлівая жонка...» [4] («Vzorná a ctnostná manželka» [6, s. 98]).

У трагедыі Уільяма Шэкспіра характары герояў змяняюцца цягам твора. У пачатку твора Рамэа прадстаўлены як «малады гуляка», летуценнік, закаханы ў Разаліну, а не ў Джульету («Пайду глядзець на новую красу, – // Ранейшай захапленне панясу» [5, с. 112]; «I'll go along, no such sight to be shown, // But to rejoice in splendor of mine own» [7]). Джульета

на пачатку твора зусім маладая для таго, каб пабрацца шлюбам («Яшчэ дачка мая не знае свету, // Ёй чатырнаццаць год яшчэ няма. // Яшчэ два разы адцвіце вясна, // Тады для шлюбу вырасце яна» [5, с. 109]; «My child is yet a stranger in the world; // She hath not seen the change of fourteen years, // Let two more summers wither in their pride, // Ere we may think her ripe to be a bride» [7]). Аднак, калі Рамэа і Джульета сустракаюцца, героі змяняюцца дзякуючы пачуццю кахання. Джульета робіцца рашучай, п'е зелле, Рамэа трымае пагрозу смяротнага пакарання і вяртаецца дзеля Джульеты ў Верону.

У трагедыі Уільяма Шэкспіра святар Ларэнца – не толькі рэлігійны вобраз, гэта вобраз настаўніка і памочніка. Вобраз брата Ларэнца гуманістычны, ён сцвярджае важнасць высокага пачуцця паміж закаханымі, а сваім учынкам герой дэманструе перавагу мудрасці над устойлівымі прынцыпамі. У творы Карэла Чапэка брат Ларэнца паказаны як святар, які цалкам датычны да рэлігіі («Я яму, пане, прыслугоўваў міністрантам» [4]; «Já tu, pane, dělával ministranta» [6, s. 98]). Аўтар адмаўляе магчымасць таго, што святар можа пайсці супраць рэлігійных парадкаў: «Айцец Ларэнца так ніколі не зрабіў бы» [4] («To by otec Lorenzo nikdy neudělal» [6, s. 99]).

У творы Карэла Чапэка граф Парыс толькі паранены, і двубой з Рамэа адбываецца на вуліцы («Па-першае, гэта было не над магілай, а на вуліцы непадалёк ад помніка Скалігераў. А па-другое, Рамэа яго не праткнуў, а толькі рассёк плячо» [4]; «Předně to nebylo nad hrobem, nýbrž na ulici blízko pomníku Scaligerů. A za druhé ho Romeo neprobodl, nýbrž mu jen rozťal rameno» [6, s. 99]). У трагедыі Шэкспіра Рамэа забівае графа каля магілы Джульеты і разбурае непахіснасць двараніна Парыса, аўтар не пакідае яму будучыні («Ляжы тут, мёртвы, мёртвым пахаваны» [5, с. 197], «Death, lie thou there, by a dead man interr'd» [7]).

Уільям Шэкспір уяўляе любоў у яе рэнесансным разуменні: найвышэйшае пачуццё, якое прыносіць гармонію і душэўную блізкасць. Гэта адначасова смутак і радасць, нараджэнне і смерць, асалода і пакуты:

Любоў не словамі багата – зместам,
Гардзіцца сутнасцю, а не ўборам,
Адзін жабрак сваё багацце злічыць,
Мая ж любоў багатая без меры,
Я не магу злічыць і паўбагацця [5, с. 148]

(«Conceit, more rich in matter than in words, // Brags of his substance, not of ornament: // They are but beggars that can count their worth; // But my true love is grown to such excess // I cannot sum up sum of half my wealth» [7]).

Такая ж пазіцыя выказваецца ў творы Чапэка Оліверам Мэндвілам: «Не злуйцеся, ойча, <...> але ў англійскай п'есе гэта ў тысячу разоў прыгажэй» [4] («Nezlobte se, otče, <...> ale v té anglické hře je to tisíckrát krásnější» [6, s. 100]), «Але ж гэта ўжо не тое, даражэнькі падрэ. Вы не

ведаеце, што ёсць вялікае каханне» [4] («То už není to, milý padre; vy nevíte, co je to veliká láska» [6, s. 100]). Праз падрэ Іпаліта аўтар адмаўляе існаванне «вялікага кахання», замяняе рэнесансную канцэпцыю кахання прыземленым пачуццём: «Прыгажэй! Я не ведаю, што вы ў гэтым бачыце прыгожага...» [4] («Krásnější! Já nevím, co na tom vidíte krásného» [6, s. 100]), «Вялікае каханне? Я думаю, што гэта, калі дзве асобы здолеюць цярэць адна адну цэлае жыццё» [4] («Veliká láska? Já myslím, že to je, když dva lidé se dovedou snášet po celý život» [6, s. 100]).

У творы Уільяма Шэкспіра чалавек і чалавечы разум перамагаюць навакольныя акалічнасці: Рамэа і Джульета паміраюць, аднак іх варожыя сем'і мірацца. Коштамі жыццяў галоўных герояў сцвярджаецца каштоўнасць чалавека, любові і разумных учынкаў, а два канфліктныя бакі прыходзяць да ўзаемаразумення.

Побач з алюзіяй на рэнесансную канцэпцыю любові (Олівер Мэндвіл) Карэл Чапэк прадстаўляе любоў у разуменні, сучасным для свайго часу (падрэ Іпаліта). У дыялогу падрэ Іпаліта агучвае такі фінал гісторыі, які цалкам можа адпавядаць жыццю сучасніка Чапэка. Героі ў творы Чапэка не кіруюцца найвышэйшым пачуццём, яны дзейнічаюць паводле жыццёвых абставін. У трагедыі Шэкспіра да разумення прыходзяць вырожыя сем'і, у сваю чаргу ў творы Чапэка да разумення прыходзяць Олівер Мэндвіл і падрэ Іпаліта. Яны не працягваюць спрэчку на конт Рамэа і Джульеты, Олівер Мэндвіл дзякуе падрэ Іпаліта за расповед і з'язджае: «Праз вокны фары разлівалася сонца» [4] («Do oken fary se rozlilo slunce» [6, s. 101]).

Шэкспіраўскія алюзіі ў творы Карэла Чапэка «Рамэа і Джульета» заўважныя на трох узроўнях: уласныя імёны герояў і геаграфічныя назвы (у апокрыфе Карэл Чапэк ужывае тыя самыя імёны і назвы, што прысутнічаюць у кананічным творы Шэкспіра); сюжэтныя лініі (на сюжэтным узроўні Карэл Чапэк адыходзіць ад кананічнай гісторыі); характары герояў (характары герояў Чапэка статычныя, адпавядаюць сюжэту і супрацьпастаўляюцца характарам герояў Шэкспіра). Акрамя таго, у апокрыфе «Рамэа і Джульета» можна адзначыць алюзію на ранесансную канцэпцыю любові (герой падрэ Іпаліта адмаўляе яе існаванне, але шляхціц Олівер Мэндвіл падтрымлівае канцэпцыю Шэкспіра). Дзякуючы алюзіям Карэл Чапэк адсылае чытача да кананічнага твору Уільяма Шэкспіра, але адначасова з гэтым прапаноўвае альтэрнатыўную гісторыю. Такім чынам Карэл Чапэк пашырае значэнне кананічнага сюжэту і кананічных вобразаў.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Блум, Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / Г. Блум; пер. с англ. Д. Харитонов. – М. : Новое литературное обозрение, 2017. – 672 с.
2. Гладкова, О. В. Апокриф / О. В. Гладкова // Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николюкин [и др.]; под ред. А. Н. Николюкина. – Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 44–46.

3. *Кормилов, С. М.* Аллюзия / С. М. Кормилов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николюкин [и др.]; под ред. А. Н. Николюкина. – Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 28.
4. *Чапэк, К.* Кніга апокрыфаў [Электронны рэсурс] / К. Чапэк; пер. з чэш. В. Буйвала // Рамэа і Джульета – 2004. – Рэжым доступу : <http://www.bielarus.net/archives/2004/10/30/96>. – Дата доступу : 12.12.2021.
5. *Шэкспір, У.* Санеты. Трагедыі / У. Шэкспір; // Рамэа і Джульета; пер. з англ. К. Крапівы / уклад., прадм. і камент. В. Небышынца – Мн.: Маст. літ., 1989. – С. 97–204.
6. *Čapek, K.* Kniha apokryfů [Elektronický zdroj] / K. Čapek. – Přístupový režim : http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/76/35/kniha_apokryfu.pdf. – Datum přístupu : 12.12.2021. – 112 s.
7. *Shakespeare, W.* Romeo and Juliet [Electronic resource] / W. Shakespeare. – Mode of access : http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/full.html. – Date of access : 12.12.2021.

ШЕКСПИРОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ МАРГАРЕТ ЭТВУД «ВЕДЬМИНО ОТРОДЬЕ»

А. И. Субботина

Белорусский государственный университет, г. Минск;

aleksasubbotina2@gmail.com;

науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доц.

В статье рассматриваются шекспировские аллюзии в романе Маргарет Этвуд «Ведьмино Отродье». Используя интертекстуальность и иные приемы постмодернизма, Маргарет Этвуд создает кавер-версию пьесы «Буря» У. Шекспира и переосмысливает образы героев в контексте XXI века.

Ключевые слова: аллюзии; интертекст; метатекстуальность; метатеатр; переосмысление; постмодернизм.

Одной из основополагающих категорий постмодернизма, которая вмещает в себя весь культурно-исторический опыт, является интертекстуальность. Интертекстуальность – это постмодернистский прием создания контекста в литературном произведении, благодаря которому возникает возможность множественности интерпретаций, деконструкции и переосмысления культурного кода предшествующих эпох [1, с. 48]. Категория интертекстуальности служит устройством «перезаписывания» одного текста на другой, а интертекст предстает как совокупность текстов, нашедших свое воплощение в другом тексте посредством прямого цитирования или отсылок [2, с. 49].

Прием интертекстуальности реализуется в рамках проекта

Hogarth Shakespeare, в котором издательство *Hogarth Press* предлагает авторам написать свою интерпретацию шекспировских пьес. В 2016 году серию проекта пополняет роман Маргарет Этвуд «Ведьмино Отродье» («*Hag-Seed*»), который переносит действия трагикомедии «Буря» в XXI век, где, как пишет Дуглас Ланьер, происходит «ускоренное перекодирование Шекспира из театра и книги в средства массовой информации, поп-культуру и цифровые формы» [5, с. 22].

Роман повествует о том, как театральный режиссер Феликс, который переживает смерть трехлетней дочери, хочет поставить современную интерпретацию «Бури» на Мейкшавегском фестивале, однако неожиданно теряет должность из-за сговора коллег Тони и Сэла О'Нелли. Он самовольно отправляется в двенадцатилетнее изгнание и становится преподавателем учебного курса «Грамотность через литературу» во Флэтчерской исправительной колонии, где детально разрабатывает план мести вместе с заключенными. Таким образом, когда обидчики Феликса приезжают в колонию с целью закрыть литературный курс, тюремная постановка превращается в интерактивную пьесу, где каждый из героев неосознанно играет роль всем известных персонажей «Бури».

Сюжет «Ведьминого Отродья» параллелен сюжету «Бури», но композиция романа имеет ряд отличительных черт. Роман начинается с пролога «Премьера фильма», в котором читатель видит броскую, эпатажную интерпретацию первой сцены «Бури» в формате смонтированного фильма. Маргарет Этвуд описывает сцены из видео с помощью театрального языка, которому свойственны обозначения реплик героев, описание обстановки, комментарии, однако она добавляет кинематографичные элементы-ремарки: «на большом экране», «смена кадра» и «крупный план». Объединяя искусство театра и кино в литературе, Маргарет Этвуд вовлекает читателей в метатекстовую игру, описывая шторм как «нарезку кадров из документального фильма об ураганах», а корабль как «игрушку для ванны, покачивающейся на синей пластиковой занавеске для душа».

О метатексте свидетельствует и то, что действие прерывается «голосом из зала». Маргарет Этвуд прямо даёт понять, что описанная сцена из «Бури» – лишь постановка, настоящими же героями романа являются «зрители», как и читатель, находящиеся в статусе наблюдателей. Будучи гениальным режиссером, Феликс обустраивает ситуацию так, что каждый «актер» невольно исполняет отведенную ему роль. Подобно пьесе, в какой-то момент повествование романа переходит на язык театра, где читатель видит только краткие комментарии режиссера-постановщика и само действие, которое тоже подчиняется законам театра: в нужный момент герои покидают сцену, говорят прописанные реплики и соответствуют прописанным образам. Беря на себя роль Шекспира, Маргарет Этвуд изображает Феликса подобно Просперо, однако на этот раз герой

действительно является режиссером-постановщиком в театре. Как и Просперо, Феликс имеет верного помощника-ассистента для реализации звукомонтажа и спецэффектов, благодаря чему в романе можно говорить о принципе метатеатральности.

Метатеатральность присуща главным образом шекспировским пьесам, которые отражают концепцию «*theatrum mundi*» – «мир как театр». Композиция «Бури» строится по типу пьесы в пьесе, где зритель видит, как на протяжении всей трагикомедии Просперо ставит свою театральную постановку: «"Буря" – это пьеса о продюсере/режиссере/драматурге, ставящем постановку, действие которой разворачивается на острове и включает в себя спецэффекты, за которыми, в свою очередь, проступает другая пьеса, своеобразная маска бога» [4]. В романе Маргарет Этвуд усложняет данную композицию третьим звеном, изображая пьесу внутри интерактивной пьесы, постановка которой описывается в романе. Композиция «пьесы в пьесе в романе» делает еще больший акцент на иллюзорности жизни, отсутствии контроля над судьбой и незыблемых установок в мире, что характерно для постмодернистской литературы и ориентации на переосмысление «Бури».

В контексте интертекстуальности Маргарет Этвуд использует для номинации персонажей прием антономасии, замены имени яркой чертой объекта. Имя Феликса с латыни переводится как «счастливый, удачливый», что соотносится с именем Просперо – «процветающий», от которого возникло производное «prosperous» – «успешный, преуспевающий». Имя Тони – сокращение от Антонио, имена Себастьян и Сэл связаны итальянским происхождением, как и частично совпадающие по значению имена Фердинанд («отважный мир») и Фредерик («мирный правитель») – древнегерманским, имена же Ариэль и Эстель фонетически подобны друг другу. Таким образом, посредством интертекстуальной номинации героев романа прослеживается сюжетный параллелизм текстов, однако детализация повествования и новый взгляд на знакомую историю не позволяют спрогнозировать события романа.

Поскольку читатель изначально знает сюжет пьесы «Буря», Маргарет Этвуд использует неожиданные переосмысления знакомых образов и глубокий психологизм в раскрытии персонажей, убирая элемент театральности из большей части повествования. Например, апеллируя к формату дневниковой записи и «*third face limited perspective*» («ограниченному повествованию от третьего лица»), которое погружает читателя в мысли Феликса, Маргарет Этвуд исследует двойственность человеческой природы, внутренний мир героя и мотивы его поступков. Таким образом читатель узнает нравственные установки Феликса, анализирует его личность через внутренний монолог героя: «Это театр, мысленно возражает им Феликс сейчас. Искусство истинных иллюзий! Разумеется, там присутствуют травмирующие ситуации! Театр вызывает

демонов ради того, чтобы их изгнать! Разве вы не читали древнегреческих авторов? Слово катарсис вам что-нибудь говорит?» [3, с. 100].

Кавер-версия «Бури» в исполнении Маргарет Этвуд написана в соответствии с шекспировским принципом многоплановости, благодаря которому порождается множественность значений один и тех же элементов: «Интересная трактовка, говорил Феликс. Хорошая мысль. Шекспир тем и прекрасен, добавлял он, что у него нет однозначных ответов» [3, с. 73]. Следуя данной установке, Маргарет Этвуд добавляет новый элемент в повествование и изображает интерпретацию событий, предшествующих действиям пьесы. Из шекспировской «Бури» известно, что Просперо является герцогом миланским, против которого восстал брат Антонио. Маргарет Этвуд подробно расписывает обстоятельства предательства Феликса, его жизнь до изгнания, изображая трагический образ человека, потерявшего жену и дочь. Благодаря такому дополнению наряду с каноничными темами мести, прощения, иллюзорности жизни и неподконтрольности судьбы Маргарет Этвуд привносит новую для «Бури» тему смерти, утраты и скорби. Используя интертекстуальность и диалог с шекспировской «Бурей», писательница «восполняет» упущенные события, которые прямым образом влияют на формирование образа.

Интертекстуальность романа и его диалог с шекспировской «Бурей» видны и во внешней композиции. Большинство глав и разделов являются репликами персонажей, которые содержат в себе подсказки о теме и содержании главы. Например, добавленный Маргарет Этвуд раздел о жизни Феликса до рокового предательства называется «Во тьме былого» («Dark Backward»). В пьесе данные строчки принадлежат Просперо в диалоге с Мирандой, когда он расспрашивает ее о воспоминаниях, связанных с дворцовой жизнью.

Название романа также отсылает читателя к шекспировской пьесе. Просперо обращается к Калибану со словами «отродье ведьмы», поскольку тот является сыном колдуньи Сикораксы, жившей на острове до их с Мирандой прибытия. В романе же, когда заключенные разбирают «Бурю» на литературном курсе и Феликс просит описать Калибана, на роль которого претендует около пятнадцати человек, преступники сходятся во мнении, что лучший вариант – ведьмино отродье («hag-seed»). Данные строчки относятся к одной из основных тем произведения, что подчеркивается и системой образов персонажей: в романе отсутствует двойник Калибана, поскольку то самое «ведьмино семя» («Hag-Seed») можно найти внутри каждого человека и героя романа: «Мы его понимаем. Его все шпыняют, но он не дает им себя сломать. И всегда говорит то, что думает. Он не прощает обиды. Если кто-то его опускает, он хочет им отплатить, черт их всех задери» [3, с. 148].

Если в центре пьесы «Буря» находятся метафоричные темы судьбы, сна и иллюзий, то Маргарет Этвуд рассматривает аналогичный сюжет,

углубляясь в психологизм и выдвигая на первый план темы мести, скорби и социального статуса заключенных. Однако не все главы носят цитатный характер. Феликс, как и Просперо, является не только действующим лицом повествования, но и её автором. Поэтому в романе присутствуют главы-задания, в которых Феликс, словно директор постановки, отдает распоряжения актерам, то есть остальным героям романа, а также дает комментарии относительно шекспировской пьесы «Буря», тем самым демонстрируя метатекстуальный характер романа.

Один из последних разделов «Эта дьявольская тварь» полностью посвящен метатекстуальному комментарию шекспировской пьесы. Метатекстуальность – это комментарий или критическая ссылка на текст-источник. В каждой из глав заключенные Флэтчерской исправительной колонии представляют свое видение дальнейшей судьбы персонажей «Бури», основанное на поведении героев, их поступках и репликах в претексте. Таким образом, следуя шекспировской ориентации на неоднозначность, через данные главы Маргарет Этвуд подчеркивает, что любой текст «оставляет слушателям простор для воображения» [3, с. 314]. В соответствии с этим, стремясь к синкретизму, полистилистике и гибридизации жанровых форм, роман М. Этвуд «Ведьмино Отродье» сочетает в себе элементы различных видов искусств, литературных родов, а также жанровых черт, начиная с комичной кавер-версии «Бури», заканчивая драмой. Используя интертекстуальность и игру с традиционными образами, писательница предлагает новое прочтение одной из самых выдающихся пьес Шекспира.

Библиографические ссылки

1. Ахманова, О. С., Гюббенет, И. В. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема / О. С. Ахманова, И. В. Гюббенет // Вопросы языкознания. – 1977. – №3. – С. 47–54.
2. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро. – М. : ЛКИ, 2008. – 240 с.
3. Этвуд, М. Ведьмино Отродье / М. Этвуд. – М. : Эксмо, 2017. – 352 с.
4. Atwood, M. A perfect storm: Margaret Atwood on rewriting Shakespeare's *Tempest* [Electronic resource] / M. Atwood // The Guardian. – 2016. – 24 Sep. – Mode of access : <https://www.theguardian.com/books/2016/sep/24/margaret-atwood-rewriting-shakespeare-tempest-hagseed>. – Date of access : 06.12.2021.
5. Lanier, D. Shakespearean rhizomatics: adaptation, ethics, value / D. Lanier. – New York, Palgrave Macmillan, 2014. – pp. 21–40.